ROBERT FRANZ.

Gesammelte Schriften über die Wiederbelebung Bach'scher und Händel'scher Werke.

Mit einem Begleitwort
des Königlichen Universitätsmusikdirektors Professor
O. Reubke zu Halle a. S.

und einem Anhang enthaltend Notenbeispiele

herausgegeben von

Robert Bethge.

Leipzig,
Verlag von F. E. C. Leuckart.
1910.

Es ist eine auffallende Erscheinung, daß bei den in neuerer Zeit wieder in lebhaften Fluß gekommenen Verhandlungen über die Bearbeitung der Meisterwerke Bach's und Händel's der Mann, der um die Wiederbelebung derselben sich mit die größten Verdienste erworben hat, Robert Franz, von den meisten Wortführern entweder vollständig ignoriert oder doch mit einigen nichtssagenden Worten als durch die „neusten Forschungen" überwunden und abgetan beiseite geschoben wird. Man gewinnt den Eindruck, als wenn oft einer vom andern — häufig fast mit denselben Worten — dies ablehnende Urteil über ihn unbesehen übernimmt, ohne auch nur eine Partitur desselben in der Hand gehabt und sie samt ihren gehaltvollen Vorworten studiert zu haben, ohne also die Arbeiten dieses edlen großen Meisters wirklich gründlich zu kennen. Um eine richtige Wertung dieser Arbeiten zu gewinnen, genügt eine etwaige flüchtige Einsicht in die Klavierauszüge nicht, bei deren Herstellung die Rücksichtnahme auf den Klangcharakter des Flügels und auf die annähernd möglichste Wiedergabe des Orchesterklanges ganz besondere Modifikationen für den Klaviersatz erforderlich macht, — sondern es ist dazu das eindringende Studium der Orchesterpartituren selbst mit den in Ausführung der Generalbaßschrift hinzugefügten Franz'schen Ergänzungen, deren eingehende Vergleichung mit Bach's Originalpartituren, die Franz selbst immer und immer wieder fordert, sowie die aufmerksame Lektüre der sowohl über die Grundsätze als auch über viele wichtige Einzelpunkte Aufschluß gebenden Franz-schen Vorbemerkungen durchaus erforderlich.

Es erscheint als ein glücklicher Gedanke, diese in den verschiedenen Partituren und Klavierbearbeitungen zerstreuten Vorbemerkungen zusammen mit den selbständigen Schriften Robert Franz's über denselben Gegenstand in chronologischer Folge in einer Sammlung zusammenzustellen und durch eine Neuveröffentlichung der Verborgenheit und Vergessenheit zu entreißen; und ich bin gern dem Wunsche des Herausgebers ge-

folgt, diese Sammlung mit einem kurzen Vorwort zu begleiten, in welchem ich zugleich der dankbaren Verehrung gegen meinen großen Vorgänger an der Universität und an der Robert Franz-Singakademie freudigen Ausdruck gebe.

Die Aufsätze haben einen so reichen Inhalt, gewähren nicht nur einen klaren Einblick in das Wesen der vorliegenden Bearbeitungsfrage, sondern enthalten daneben auch eine Fülle der feinsinnigsten Bemerkungen allgemeinerer künstlerischer Natur, daß sie dem Leser neben der Belehrung auch großen Genuß bereiten werden, zumal ihr Stil von großer Klarheit und Schönheit ist. Ein sehr richtiger Gedanke des Herausgebers ist es, daß in nachstehender Sammlung von allen Zusätzen, Erläuterungen von dritter Hand Abstand genommen ist: der Meister soll allein zu Worte kommen und auf alle Fragen, Ausstellungen u. a. m. selbst die authentische Antwort geben.

Wer diese Aufsätze vorurteilslos liest, der muß meines Erachtens schon aus ihnen die Überzeugung gewinnen, daß in dem Streit über die Bearbeitungsfrage die Gegner Robert Franz's den wirklichen Sachverhalt meist völlig verschieben, indem sie — nur auf diese beiden Hauptgesichtspunkte sei es mir gestattet kurz hinzuweisen — vor allem die Wahl der von ihm vorgeschlagenen ausführenden Instrumente als der Bach-schen Übung nicht entsprechend bemängeln und von da aus zu ihrem ablehnenden Urteil kommen, während sie auf den Kernpunkt der Sache, die künstlerische Beschaffenheit des Tonsatzes, entweder gar nicht eingehen oder denselben nur mit ganz allgemeinen Redewendungen als der Generalbaßschrift nicht streng entsprechend abzutun suchen, ohne diesen Vorwurf im einzelnen zu begründen.

Die Sache verhält sich gerade umgekehrt: Robert Franz kam es bei seinen Arbeiten vor allem und in erster Linie auf die künstlerische Beschaffenheit des ergänzenden Tonsatzes an. Vgl. hierzu seine trefflichen Ausführungen in dem „Offenen Briefe", unten Seite 45, und in der „Vorbemerkung zu den Händel'schen Arien", unten S. 41. Niemand hat es öfter und nachdrücklicher als er betont, daß dieser auf Grund der Generalbaßschrift herzustellende Tonsatz

stilvoll sein, an dem Ausdruck des vorliegenden Stückes lebensvollen Anteil nehmen, aus dem innern Gehalt desselben wie von selbst hervorwachsen, in das Ganze des Stücks sich organisch eingliedern muß, so daß alles wie aus einem Gusse klingt. Und daß es ihm in den veröffentlichten Partituren gelungen ist, — freilich nicht mit „schülerhafter Ängstlichkeit", aber mit Daransetzung seines besten künstlerischen Verstehens und Könnens —, einen derartigen, den höchsten künstlerischen Ansprüchen entsprechenden Tonsatz herzustellen, beweist der Umstand, daß, was auch Kritiker und Historiker seit Jahrzehnten über und wider Robert Franz gesagt haben und sagen, noch heute viele namhafte Künstler, z. B. Felix Mottl, Hans Richter u. a. m., seinen Tonsatz für mustergültig, sachlich durchaus richtig und dem Geiste der alten Meister entsprechend erklären.*) Wer diesen Tonsatz aufmerksam in allen seinen Teilen studiert, muß, wenn er nicht zuvor schon auf das entgegengesetzte Dogma geradezu eingeschworen ist, zugeben, daß er nichts enthält, was nicht in der Generalbaßschrift schon angedeutet, in den von den alten Meistern selbst ausgeführten Teilen und in den vorliegenden Stimmen im Keime schon vorhanden wäre, und daß er sich auf dessen Entfaltung und damit auf das Notwendige und Selbstverständliche beschränkt. Wenn andere Bearbeiter nach Franz unter Berufung auf dessen oder ähnliche Grundsätze Fremdartiges und Fernliegendes in ihren ergänzenden Tonsatz hineingetragen haben, so darf man dies doch nicht Robert Franz zur Last legen. Seine Grundsätze sind durchaus richtig, aber sie müssen auch richtig verstanden und richtig ausgeführt werden, ebenso, wie er selbst es getan hat.

---

*) Felix Mottl schreibt unterm 17. Januar 1910 an den Herausgeber: „Ich halte die musikalische (harmonisch-melodische) Ausführung der Bachschen bezifferten Bässe durch R. Franz für mustergültig und — im Gegensatz zu einer steifen, einfach harmonischen Bearbeitung — für unbedingt richtig und im Sinne des alten Meisters."

Und Hans Richter schreibt unterm 1. Februar 1910 an den Herausgeber: „Die Nachschaffung der Begleitung bei Stücken, die nur mit einem bezifferten Baß versehen sind, ist mustergültig bei Robert Franz und wird es auch bleiben; daran soll man ja nicht deuteln und rütteln."

Die Franz'schen Arbeiten aber mit solchen banalen Ausdrücken wie „Überpinseln alter Gemälde“, „Modernisieren“, „freie Phantasien“ u. a. m. abtun wollen, davon sollte man doch endlich Abstand nehmen: dazu steckt doch zuviel ehrliches Wollen und künstlerisches Können, zuviel echt Bach'scher Klang und Geist in ihnen.

Dagegen ist ihm die Wahl der den neu hinzugefügten Tonsatz ausführenden Instrumente, wie der Leser aus zahlreichen Aussprüchen ersehen wird, erst eine Frage zweiter Ordnung, die er sogar in gewissem Umfange offen läßt und deren Entscheidung er dem einzelnen Dirigenten nach dessen Überzeugung und nach Lage der verschiedenen örtlichen Verhältnisse überläßt. Dieser Punkt, die weitherzige und freie Stellungnahme Robert Franz's zur Instrumentenfrage, wird von seinen Gegnern — wissentlich oder unwissentlich — einfach totgeschwiegen. Im Lichte jener zahlreichen Aussprüche gewinnen also diese Teile seiner Partituren den Charakter von Vorschlägen, die er allerdings aus den sorgsamsten Erwägungen heraus, aus der Rücksichtnahme sowohl auf den von den alten Meistern intendierten Klangcharakter wie zugleich auf die praktischen Verhältnisse und Bedürfnisse der Gegenwart heraus macht. Wer also z. B. überzeugt ist, daß er an Stelle des von Franz meist gewählten Holzbläser- oder Streicherquartetts mit der Orgel den Intentionen Bach's noch näher kommt, der wähle die Orgel. Das ist keineswegs gegen den Sinn von Robert Franz, wie er ja selbst für mehrere Bach'sche Werke neben seinen Orchester-Partituren selbständige durchgehende Orgelstimmen für das Akkompagnement geschrieben hat. Allerdings was er in seinem „Offenen Briefe“, unten Seite 49 über den Flügel als Ersatz des Cembalo, über die Orgel mit ihrer Stimmung und Temperatur, über den starren und unbiegsamen Charakter ihres Tones, — sowie über die Beweglichkeit, Mannigfaltigkeit und Ausdrucksfähigkeit des heutigen Orchesters sagt, erscheint mir auch noch für die Gegenwart mit ihren modernen Orgeln und für die Zukunft höchst beachtenswert und bedeutungsvoll. —

Wenn er an Stelle einzelner Instrumente des Bach'schen Orchesters neuere in Vorschlag bringt, so bedarf es darüber keines Wortes, daß er damit die Bach'schen Originalinstrumente nicht hat verdrängen, sondern nur für nicht mehr vorhandene einen Ersatz mit möglichst ähnlichem Klangcharakter zu vor-schlagen wollen. Und wo er — übrigens stets mit äußerster Zurückhaltung und Beschränkung auf das Notwendigste, zu-gleich aber mit feinster musikalischer Empfindung — zu dem Bach'schen Orchestersatze aus Gründen der Verstärkung oder des Kolorits Instrumente hinzugefügt, hat er in den betreffenden Vorworten die Weglassung derselben dem Dirigenten, der etwa dergleichen feine Wirkungen aus irgendeinem Grunde scheut, stets anheimgegeben. Meines Erachtens sollte aber bei der Entschließung im einzelnen Falle nicht schon der äußere Umstand, daß Instrumente hinzugefügt sind, entscheidend sein, sondern vielmehr die aufmerksame Prüfung der künstlerischen Art, wie diese verwendet sind.

Die nachstehenden Aufsätze wollen und können, wie schon oben angedeutet, die Einsichtnahme und das Studium der Franz'schen Partituren nicht ersetzen, sondern wollen gerade zu diesem Anstoß geben; letztere erst geben über die Franz-schen Arbeiten vollen Aufschluß. Wenn z. B. an dem „Offenen Briefe" bemängelt worden ist, daß er eine klare Darlegung über die Prinzipien der „Bearbeitung" vermissen lasse, so meine ich, kann keiner, der ihn aufmerksam durchliest, über die Tendenz desselben und über die Grundsätze, von denen Robert Franz sich leiten ließ, im Zweifel sein; die Illustrierung derselben aber im einzelnen liegt eben in den Arbeiten der Partituren vor, wo sie in dem ausgeführten Ton-satz für jeden Kundigen klarer und vollkommener gegeben ist, als dies in der bestgesetzten Rede je geschehen kann. Und wenn man gegen ihn die Vorwürfe ausgesprochen hat, daß er keine genügende Kenntnis von der Ausführungspraxis Bach's selbst gehabt und sich zu wenig streng an die Generalbaßschrift ge-halten habe, so erledigen sich diese Vorwürfe meines Erachtens durch den Inhalt der nachstehenden Aufsätze und den Tonsatz seiner Orchesterpartituren von selbst. Ich weise hier [illegible] auf

den sehr wichtigen Umstand hin, daß die Generalbaßbezifferung in den verschiedenen Kompositionen sehr verschieden ist: neben Stücken mit reichster Bezifferung finden sich andere mit sehr sparsamer und noch andere, in welchen gar keine Bezifferung vorliegt.

Nun glaube ich nicht, daß der Streit über die Bearbeitungsfrage in absehbarer Zeit beendet werden wird; er wird noch lange währen, denn es handelt sich hier um verschiedene grundsätzliche Anschauungen und um verschiedene Ausgangspunkte, für die schwerlich eine Einigung zu finden sein wird. Aber ich gebe mich der Hoffnung hin, daß mancher von denen, welche sich bisher mehr auf die äußerliche Autorität der gegnerischen Wortführer hin dem ablehnenden Urteile über Robert Franz anschlossen, ohne selbst die Sache eingehender zu prüfen, durch die aufmerksame Lektüre nachstehender Aufsätze und durch ein sich anschließendes eindringendes Studium der Franz'schen Orchesterpartituren zu einer Korrektur des Urteils und einer anderen gerechten Wertung seiner Arbeiten gelangen wird. Den Eindruck wird jeder vorurteilsfreie Leser gewinnen, daß es sich hier um einen edlen, genialen Meister handelt, der — selbst ein Liedermeister von Gottes Gnaden, — in begeistertster Verehrung eines Bach und eines Händel und in tiefster Beugung vor ihrer Größe, in selbstloser Hingabe an ihre Kunst und in vorbildlicher Pietät gegen ihre Schöpfungen, — es, wie er auch mir persönlich oftmals ausgesprochen hat, als das größte Glück seines Künstlerlebens betrachtete, daß er diesen Heroen deutscher Tonkunst — weit entfernt, sie auch nur in einem Punkte meistern zu wollen, — mit seinem künstlerischen Können hat dienen und an der Wiederbelebung ihrer unvergleichlich großen, unsterblichen Werke an seinem bescheidenen Teile in positiver Arbeit mit hat helfen dürfen.

Möge denn diese Sammlung bei dem musikalisch interessierten Publikum günstige Aufnahme finden.

Halle a. S., den 1. März 1910.

Professor **Otto Reubke.**
Königl. Universitäts-Musikdirektor.

I.

Vorbemerkung
zu Johann Sebastian Bach, 36 Arien aus verschiedenen Kantaten

mit Begleitung des Pianoforte

bearbeitet von **R. F.***)

Die hauptsächlichste Absicht bei der Veröffentlichung der nachfolgenden Bearbeitungen ist nur die, den Werken Bach's auch in weiteren Kreisen die Teilnahme vermitteln zu helfen, worauf sie den vollsten Anspruch haben. Sie wollen durch eine den modernen Geschmack berücksichtigende Auswahl auch die Fernerstehenden in Bach's Ausdrucksweise einführen, sie wollen dem größeren Publikum, welchem die umfangreiche Partiturausgabe der Bach-Gesellschaft in Leipzig für den unmittelbaren Gebrauch nicht dienen kann, den Weg zu den Schätzen dieser Ausgabe bahnen helfen.

Dieser Zweck meiner Arbeit führte mich zu einer freieren Stellung den Originalen gegenüber: ein Klavierauszug in dem gewöhnlichen Sinne konnte denselben schwerlich erfüllen. Zunächst waren die Lücken, welche zn Bach's Zeiten durch den freien Hinzutritt der Orgel ergänzt wurden, nach Anleitung der Baßbezifferung und — wo möglich — in Bach's Geiste durch Hinzufügung von bewegten Füllstimmen zu beseitigen. Die Übertragung der Instrumentalstimmen auf das Klavier, wo der Zug der Stimmführung und die Verschiedenheit der Klangfarben nicht ausgleichend zu wirken vermögen, wie im Orchester,

*) Mit Genehmigung der Verlagsfirma C. F. Peters in Leipzig.

erheischte sodann öfters eine Veränderung der Stimmlagen, bald Verengerung, bald Erweiterung derselben. Die Mittel der modernen Klaviertechnik mußten vielmehr im vollsten Maße benutzt werden, um das einigermaßen klaviermäßig wiederzugeben, was Bach einigen obligaten Stimmen und der hinzutretenden Orgel anvertrauen durfte. Selbst in der Singstimme schienen gelegentlich Modifikationen geboten, um Härten zu vermeiden, welche in den weiten Hallen einer Kirche verschwinden, bei der Ausführung am Klavier in beschränkteren Räumen aber sich — gewiß gegen die Absicht des Komponisten — fühlbar machen würden. Dies führte dahin, die Gesangs- und begleitenden Stimmen stellenweise ineinander übergehen zu lassen. Endlich schien es erlaubt, da das Original zu verlassen, wo es ohne Zweifel nur dem Herkommen seiner Zeit folgte. Dahin darf man die ausgedehnten Wiederholungen rechnen, in denen sich das vorige Jahrhundert gefiel, die aber unseren an knappe Formen gewöhnten Sinn verletzen, den Gesamteindruck für uns eher beeinträchtigen, als fördern. Die von mir demnach versuchten Zusammenziehungen des ersten Teils der Arien, wenn ihn Bach ausdrücklich durch das Da Capo verlangt, fassen die wesentlichsten Momente desselben in eine gedrängte Form und werden hoffentlich auf den Verlauf des ganzen nicht störend einwirken. Wer übrigens das Bedürfnis der Wiederholung des vollständigen ersten Teiles der Arie hat, findet an den betreffenden Stellen das D. C.- und Fine-Zeichen angegeben.

Um ein rascheres Verständnis anzubahnen, sind Vortragsbezeichnungen beigefügt worden, welche zugleich den Gang der musikalischen Entwicklung andeuten. Sie sollen auch den Vorurteilen entgegentreten, welche betreffs Bach'scher Musik vielfach hergebracht sind.

Der äußerlich gleichmäßige Gang seiner Kompositionen im Fortschritt aller Stimmen führt in der Praxis sehr häufig — Ausnahmen hiervon heben übliche und verkehrte Gebräuche nicht auf — zu einer verwerflichen Monotonie der Darstellung und der Klangfarben, — man hält es für angemessen, das Ganze eintönig, mit gleichmäßig erhobenem Organe vorzu-

tragen; der Art des Gesanges schließen sich natürlich die begleitenden Instrumente meist an. Solche Ausführung beweist nur, daß man das Verständnis für die polyphone Ausdrucksweise verloren hat, welche jeder Stimme Melodie, d. h. Ausdruck, zu geben sucht, deren Eigentümlichkeit gerade in der größten Beweglichkeit und Biegsamkeit aller Stimmen besteht. Der polyphone Stil verlangt das volle Gegenteil von dem Sänger. Derselbe muß sich freilich den begleitenden Instrumenten einigermaßen gleichstellen, sich ihnen gelegentlich selbst unterordnen, da es vor allem gilt, den harmonischen Zusammenhang des Ganzen klar zu machen, in dem die Gesangstimme bestimmend, selbständig einzugreifen berufen ist. Die Vokalpartie wird hier nicht von harmonischen Massen getragen, der Sänger muß sich nur um so mehr die lebendigste Beziehung zu den begleitenden Instrumenten erhalten, immer in die stets werdende, nie fertige Harmonie hineinsingen, das harmonische Ganze immer mit herstellen helfen, — es ist aber vor allem weiter seine Aufgabe, den musikalischen Gehalt der ganzen Komposition in seinem Bewußtsein zusammenzufassen, mit dieser Auffassung den Gesang zu beleben, in dieses Leben die Begleitung mit fortzureißen. Die Stimme muß nicht, wie im homophonen Stile der späteren Zeiten, das Ganze beherrschen, wohl aber dem Ganzen Leben, charakteristischen Ausdruck zu geben wissen; der Sänger muß auch aus dem Figurenwerke, aus den instrumental behandelten Teilen der Gesangspartie die melodischen Grundformen, damit die richtigen Akzente und Betonungen der Einzelheiten, herausfühlen und auf dieser Grundlage Schattierung in den Vortrag bringen, der im ganzen und großen festen Halt und die beste Stütze am Texte findet. Dieser ist für die Bach'sche Musik von größerer Wichtigkeit, als gewöhnlich angenommen wird. Er muß nicht nur deutlich ausgesprochen, sondern mit richtigem Gefühl deklamiert werden im engsten Anschlusse an die wechselnden Wendungen der Musik. Diese legt bei Bach, wie man richtig gesagt hat, den Text aus; es ist umgekehrt Sache des Sängers, durch sinnvollen Vortrag der Worte die musikalische Absicht Bachs zu verdeutlichen. So groß die Schwierigkeiten sind, welche

einzelne Stellen solchen Ansprüchen gegenüber bieten, so groß sind die Vorteile, welche sich aus steter Rücksicht auf den Text ergeben: in den meisten Fällen wird dieselbe die musikalische Nüancierung auf den richtigen Weg führen, der gute Vortrag des Textes wird die musikalische Bedeutung einzelner Stellen erst klar machen, die richtige Betonung musikalischer Phrasen vielfach erleichtern. Dies ist auch der Grund, weshalb von einer Veränderung der unserem Geschmacke zuweilen widerstrebenden Texte fast durchweg abgesehen worden ist.

Kein Zweifel, daß die herkömmliche Gesangstechnik, deren ganzes Streben auf glänzende Darstellung einer üppig ausgebildeten, alles beherrschenden Kantilene gerichtet ist, sich diesen Zielen vielfach nicht gewachsen zeigen wird, — aber ein Grund mehr, die Bach'schen Arbeiten den Sängern zu empfehlen, die bei ernstem Studium unendlich viel daraus lernen können und immer neue Schönheiten feiner und innerlich bewegter Melodik unter scheinbar verschnörkelten kontrapunktischen Formen entdecken werden. Diese Wahrnehmung wird dann von selbst zu einer lebendigen, intensiven, mannigfach schattierten Vortragsweise und über die Auffassung hinausführen, nach der es genügte, Bach'sche Musik sicher und tüchtig, in biederem oder gar derbem Tone wiederzugeben. —

Mancherlei Schwierigkeiten müssen sich für den Sänger daraus ergeben, daß seit der Zeit Bach's die Stimmung der Instrumente eine andere, bedeutend höhere geworden ist. Erinnert man sich daran, daß in Frankreich schon der Anfang gemacht ist, sich der älteren Tonhöhe wieder zu nähern, daß der — von der Stimmung unabhängige — Charakter der Tonart für jedes Musikstück ein wesentliches Moment ist, dessen Änderung das Ganze auf einen anderen, den ursprünglichen Intentionen nicht entsprechenden Boden stellt, daß endlich eine Transposition jene Schwierigkeiten nie für alle, sondern nur für den beseitigen kann, dessen Stimmitteln sie angepaßt ist, so wird dies genügen, die Beibehaltung der von Bach gewählten Tonarten selbst da zu rechtfertigen, wo, wie besonders in den Tenorarien, eine ganz ungezwungene und durchweg gleichmäßige Ausführung der Kantilene für den Augenblick kaum

möglich erscheint. Es steht zu hoffen, daß die Rückkehr zu den älteren Vokalkompositionen und der unvergängliche Wert derselben der älteren, der Natur der Menschenstimme mehr entsprechenden Tonhöhe wieder zu ihrem guten Rechte verhelfen wird.

Aufgabe der Begleitung ist es, dieselben Intentionen in ihrem Bereiche zu verfolgen, in gebundener Weise den Gang der einzelnen Stimmen in ihrer Selbständigkeit und ihrer steten Beziehung zueinander zum Gehör zu bringen, diese Stimmen aber an allen dazu geeigneten Stellen zu einer in sich einigen, elastischen, abgerundeten Klangmasse, zu einer tragenden Unterlage der Singstimme zu verbinden.

Es versteht sich übrigens von selbst, daß meine Klavierbegleitung auf die freieste Benutzung des Pedals berechnet ist. Ich habe es unterlassen, die üblichen Zeichen dafür in Anwendung zu bringen, weil die stete Beweglichkeit und Unruhe der Stimmführung eine Fixierung dieser Signatur sehr erschwert, ja oft ganz unmöglich macht. Dem Geschmacke und der Diskretion des Akkompagnierenden muß es daher anheimgestellt bleiben, wann und wie lange er sich des Pedals bedienen will: weite Akkordlagen bedingen dasselbe aber unter allen Umständen.

Nach allem Gesagten bin ich weit entfernt davon, in den vorgenommenen Umgestaltungen etwa Verbesserungen, in den Andeutungen über den Vortrag irgend etwas anderes zu sehen, als was klar in den Werken selbst gegeben war, — es kam mir nur darauf an, die entsprechende, zeitgemäße Form der Übertragung zu finden. Ich kann versichern, hierbei mit der größten Pietät zu Werke gegangen zu sein, und darf mit dem Wunsche schließen, daß alle die, welche von dieser Bearbeitung Gebrauch machen, von dem gleichen Gefühle bei der Ausführung beseelt sein mögen.

Halle, im August 1859. / Dezember 1860.

Robert Franz.

II.

Vorbemerkung

zu Johann Sebastian Bach, Duette aus verschiedenen Kantaten und Messen

mit Begleitung des Pianoforte

bearbeitet von **R. F.***)

Indem ich den Freunden Bach'scher Musik hiermit eine Reihe von Duetten aus verschiedenen seiner Kantaten und Messen übergebe, kann ich mich wohl im allgemeinen auf die Bemerkungen**) beziehen, die meinen Bearbeitungen der vier Arienhefte vorangestellt wurden; die Grundsätze, welche mich dort leiteten, sind auch hier maßgebend gewesen. Zur besonderen Empfehlung der vorliegenden Kompositionen etwas zu sagen, möchte überflüssig erscheinen, der flüchtigste Einblick wird zeigen, daß sie Duette im höchsten Sinne des Wortes sind und, im Kirchenstil wenigstens, die Vollendung dieser Kunstform repräsentieren.

Halle, im November 1860.

Robert Franz.

---

* Verlag F. E. C. Leuckart in Leipzig.

**) Siehe oben S. 1.

III.

Mitteilungen über Johann Sebastian Bach's „Magnificat"

von **Robert Franz.***)

Obschon nicht in Abrede gestellt werden kann, daß die Teilnahme an den Vokalwerken Bach's in den letzten Jahren zugenommen hat, ist dieselbe, dem Werte dieser Kunstschöpfungen gegenüber, doch nur als eine schwache und vereinzelte zu bezeichnen. Die Gründe für dies mangelnde Interesse mögen teils in den technischen Schwierigkeiten, die hier überwunden sein wollen, teils in der skizzenhaften Form, in der Bach diese Werke der Nachwelt hinterließ, teils, und das dürfte wohl hauptsächlich zu betonen sein, in der anspruchsvollen Gewohnheit des Publikums liegen, musikalische Leistungen wesentlich unter dem Gesichtspunkte eines unmittelbar wirkenden Genusses zu betrachten. Die Ansicht, was nicht alsbald „verstanden" werden kann, für verfehlt, dem Wesen der wahren Kunst widersprechend zu halten, ist leider eine so weit verbreitete und durch tausenderlei dieser seltsamen Forderung gemachte Zugeständnisse scheinbar gerechtfertigte, daß man sich über geringe Teilnahme an Werken, die nur durch die ernsteste und selbstverleugnendste Hingabe zu erfassen sind, eigentlich kaum wundern sollte. Seinerseits will niemand der Kunst etwas entgegentragen, — er will von ihr nur zerstreuendes Vergnügen haben. Kommt noch dazu, daß sich die musikalische Fachkritik zu Bach's Kirchenkompositionen im allgemeinen

*) Verlag von F. E. C. Leuckart in Leipzig.

so gut wie schweigend verhält, daß, vielleicht die Matthäus-Passion und die H-moll-Messe ausgenommen, kaum eine der zahlreichen derartigen Hervorbringungen des Meisters eine er-erschöpfendere und die Aufmerksamkeit größerer Kreise auf sich lenkende Besprechung erfuhr, so tritt jene oben berührte Teilnahmslosigkeit sogar mit einer gewissen Berechtigung auf. Ein jeder glaubt nun annehmen zu dürfen: „was die heutige Kunstkritik ganz unbeachtet läßt, kann unmöglich den wahren Bedürfnissen der Gegenwart entsprechen, — wir überlassen deshalb die Teilnahme an Bach's Vokalwerken den sogenannten ‚Kennern und Gelehrten'; für die soll sie der alte Herr ja zumeist geschrieben haben, — die mögen sich an ihnen nach Herzenslust erbauen!"

Es liegt nicht in unserer Absicht, die Gründe, welche diese eigentümliche Stellung der Kunstkritik zu den in Rede stehenden Objekten erklärlich machen — schwerlich würden sie zu einer Heiligsprechung derselben führen — spezieller auseinander zu setzen, es genügt zu konstatieren, daß nach dieser Seite hin das Publikum im großen und ganzen des ihm so notwendigen Hinweises, dessen vermittelnde und ausgleichende Wirkungen bald genug zutage treten würden, bisher entbehren mußte. Gern geben wir uns der Hoffnung hin, es möchten sich dazu Berufene endlich bereit finden lassen, dem großen Toten eine alte und schwere Schuld abzutragen und damit der künftigen Bildung Elemente zuzuführen, die sicher vom segensreichsten Einflusse sein werden.

So wenig wir nun auch dazu Beruf und Fähigkeit in uns zu erblicken vermögen, den zuletzt berührten Übelständen nachdrücklicher begegnen zu können, halten wir es doch für Pflicht, die öffentliche Meinung auf ein Werk zu lenken, das bisher vergeblich der Feder harrte, die es den Menschen warm ans Herz legte.

Zwar trug sich seit geraumer Zeit die Sage von der Existenz desselben und man redete von ihm auch mit großem Respekt, — aber bekannter war es deshalb nicht um ein Jota geworden*):

*) Seit dem Erscheinen der ersten Auflage dieses Schriftchens fanden häufige Aufführungen des Bach'schen Magnificat statt.

wie früher die H-moll-Messe als eine der tiefsinnigsten und großartigsten Leistungen Bach's galt und dem ungeachtet ihr ruhiges Traumleben in der Partitur ungestört fortsetzen konnte, ebenso lief seit Jahren das dunkle Gerücht von einem berühmten Magnificat des Meisters. Vielleicht mag auch hier jener unbegreifliche Instinkt gewaltet haben, der das Menschengemüt geheimnisvoll dem Bedeutenden zuzieht, dessen wahres Verständnis nach und nach vorbereitet.

Bach's Magnificat ist eine von den wenigen seiner Kirchenkompositionen, die schon vor den Ausgaben der Bach-Gesellschaft dem Publikum gedruckt vorlagen. W. Rust teilt uns in seiner trefflichen Vorrede zur ersten Lieferung des 11. Jahrganges der Werke Seb. Bach's mit, daß es bereits im Jahre 1811 (bei Simrock) in Partitur erschien. Freilich weicht diese Edition von der der Bach-Gesellschaft in nicht unwesentlichen Punkten ab. Sie zeigt eine andere Tonart, statt D-dur, Es-dur und läßt außerdem nichts von den Veränderungen wahrnehmen, die offenbar von der später bessernden Hand des Meisters herrühren. Selbstverständlich legen wir nicht diese, sondern die von der Bach-Gesellschaft veröffentlichte Partitur des Magnificat den nachfolgenden Untersuchungen zugrunde, wobei wir, Rust folgend, die verschiedenen Einlagen Bach's von dem Werke selbst trennen und sie als nicht in unmittelbarem Zusammenhange mit ihm stehend betrachten.

Der Text des Magnificat ist jener bekannte Lobgesang der Maria aus dem Evangelisten Lukas Kap. 1, Vers 46—55: „meine Seele erhebet den Herrn usw." Obschon die Bibel diese Worte nur einer Persönlichkeit in den Mund legt, wurden sie doch wohl infolge ihres allgemeineren Inhaltes und der trefflichen Kontraste, die sie der musikalischen Behandlung boten, schon von den Komponisten der altitalienischen Schule für eine größere Kunstform benutzt, in der Einzelngesänge mit Chören wechselten. Bach hat sich diesem Vorgange in seinem Magnificat angeschlossen; es liegt uns in einer Reihe von 12 Nummern vor. Zunächst wollen wir versuchen, jede einzelne derselben einer besonderen Betrachtung zu unterziehen, und dann später das Werk als Ganzes aufzufassen bemüht sein.

Die erste Nummer, ein Chor in D-dur $^3/_4$ Takt, behandelt die Worte: „Magnificat anima mea Dominum". In einem weit ausgeführten Vorspiele exponiert der Meister die Grundstoffe, welche späterhin durch den Vokalsatz zur bewußteren Erscheinung gebracht werden. Das Orchester umfaßt in seiner für die damalige Zeit reichen und glänzenden Besetzung das Streichquartett, 2 Flöten, 2 Oboen, 3 Trompeten, Pauken und, wie in allen Bach'schen Kirchenwerken, die Orgel. Sämtliche Partien sind äußerst selbständig gehalten und gruppieren sich zu drei verschiedenen Chören in dem Streichquartett, den Holzblasinstrumenten und den Messingbläsern mit den Pauken. Die Orgel, von der aus Bach die Kirchenmusik bekanntlich zu leiten pflegte, mußte sicher sehr verschiedenen Absichten dienen: hier unterstützend, dort vorherrschend, hier ausgleichend, dort vermittelnd war sie in der Hand des Meisters hauptsächlich das Werkzeug, mit dem er seine persönlichen Einflüsse zur Geltung zu bringen verstand. Es kann nicht genug beklagt werden, daß uns Bach — was hier nebenbei bemerkt sei — zu seinen Kirchenstücken keine ausgeführte Orgelstimme hinterlassen hat: mit ihr würden wir sie nicht nur in ganzer Vollendung besitzen, sie würde uns vielmehr noch Ausdrucksformen offenbaren, von deren Tiefe und Bedeutung wir kaum eine Ahnung haben dürften! Wer da weiß, mit welcher unerhörten Meisterschaft Bach dies Instrument behandelt hat, wird diese Behauptung gewiß nicht übertrieben finden.

In jenen erwähnten drei Instrumentalgruppen entwickelt sich nun auf die ungezwungenste Weise eine entsprechende Anzahl von Motiven, mit welchen der Verlauf der Nummer bestritten wird. Das schwunghafte, elastische Hauptmotiv tritt zuerst in den Oboen auf; ihm gesellt sich ohne weiteres ein Begleitungsmotiv bei, das die Trompeten bringen; aus diesem wieder entwickelt sich endlich ein kurzes Seitenmotiv, dem innerhalb der späteren Ausarbeitung eine äußerst bewegliche, vielgeschäftige Aufgabe zugeteilt wird. Bach pflegt seine Themata so zu erfinden, daß sie die verschiedenartigsten Umstellungen und Versetzungen erlauben, mithin nach den Regeln

des 2, 3, 4 und 5 fachen Kontrapunktes geschrieben sind. Außerdem liegt in ihnen eine rhythmisch-melodisch-harmonische Schwungkraft, die von vornherein jenes erhebende Gefühl hervorruft: es werde hier alles durch sich selbst, durch den den Stoffen innewohnenden Trieb vollzogen und die ordnende Meisterhand trete nur leitend auf, um vor willkürlichen Ausschreitungen zu wahren.

Nach einer Ausweichung in die Dominante kehrt das Vorspiel, sein Hauptmaterial eng konzentrierend, zur Tonika zurück, in der es nun vollständig abschließt. Die Singstimmen, 2 Soprane, 1 Alt, 1 Tenor und 1 Baß, ergreifen darauf zweistimmig und ohne Instrumentalbegleitung einen Teil des Hauptmotives, das alsbald in voller Gestalt vom Orchester wieder aufgenommen wird, welches die erste Hälfte des Vorspiels Note für Note repetiert. Wir erwähnten schon oben der außerordentlich selbständigen und polyphonen Haltung der Instrumentaleinleitung, und doch ist es Bach noch möglich geworden, in dieselbe nun einen fast völlig neuen 5 stimmigen Vokalsatz hineinzuschreiben! Wäre der große Meister bei seinem unerschöpflichen Reichtume nicht zugleich ein ebenso unerreichbares Muster edelster Einfachheit, — schwerlich würde es haben gelingen können, dergleichen Wagnisse ungestraft auszuführen. — Wie ist es aber unserem Ohr möglich, eine solche Vielstimmigkeit zu fassen, alle die verschiedenen Gänge und Wendungen im wirbelnden Vorüberschweben als Einheit zu begreifen? Wir erlauben uns hierüber einige andeutende Worte.

Nach unsererem Dafürhalten kommt es bei Bach viel weniger darauf an, das sogenannte Stimmgewebe in allen Details zu verfolgen: wie in einem Dome die unzähligen Einzelheiten und Verzierungen nur dazu dienen, dem großen Ganzen Leben und Bewegung zu geben, nicht aber die Aufmerksamkeit des Beschauers von ihm abzulenken, ebenso möchte es sich mit der Bach'schen Polyphonie verhalten. Bach's Harmoniefolgen entfalten sich meist in großen, breiten Verhältnissen — die Grundbässe weisen es deutlich genug nach —; diese Gruppen löst er durch melodisch-fließende Stimmführung schein-

bar in kleinere auf, wodurch eine Menge Nebenharmonien entstehen, die geschäftig hin und her drängen. Wer nun diese flüchtig vorüberschwebenden Wesen zu verfolgen suchen wollte, würde daran scheitern, daß, ehe noch das eine abgeschlossene Form erhalten hat, schon das andere hervordrängt, um eben so schnell einem Dritten zu weichen, daß alles einzelne dem Ohre zu entschlüpfen scheint. Die wahre Bedeutung des Details, wie des Ganzen geht verloren, wollte man Bach so hören. Man muß vielmehr jene großen Verhältnisse aufzufassen, sie innerlich in sich nachzubilden suchen und von dieser festen Basis aus mit sicherem Blick in das scheinbar verworrene, in Wahrheit aber höchst kunstreich, organisch entwickelte Gewirr der einzelnen Stimmen hineinsehen lernen. Dann werden die Einzelheiten, in denen an jeder Stelle der Schwerpunkt liegt, die das entscheidende Wort zu reden haben, die die hauptsächlichsten Träger der künstlerischen Absicht sind, ohne Schwierigkeit wie von selbst heraustreten, und das, was nur stützen, die musikalische Gestaltung nur stilvoll abrunden soll, wird keine störende und beirrende Wirkung mehr üben. Das Geheimnis der Bach'schen Stimmführung beruht in der engen Beziehung jeder einzelnen Stimme zum Ganzen, — dementsprechend muß das Verständnis in erster Linie die Entwicklung des Ganzen im Auge behalten und durch diese sich über das einzelne zu orientieren suchen. Selbst der Musiker wird bei dem eindringendsten Studium, bei dem Eingehen auf die kleinsten Details, dies nicht außer acht lassen dürfen, wenn er nicht Bach mißzuverstehen Gefahr laufen will.

Unser erster Chor entwickelt sich nun, trotz der reichsten Fülle und Mannigfaltigkeit wesentlich in den einfachsten Formen. Zunächst wird die Hauptdominante herbeigeführt, von der aus der weitere Verlauf die Seitenrichtung nach der Paralleltonart nimmt. Von ihr biegt die Modulation ungezwungen nach der Tonika zurück, berührt noch flüchtig die Unterdominante, um zuletzt in der Tonika voll abzuschließen. Zierliche melodische Kadenzen bezeichnen die Endpunkte der Haupttonarten und geben den großen, majestätischen Formen einen zarten, lyrischen Anhauch. Nachdem der Vokalsatz zu Ende,

tritt das Orchester wieder mit einem selbständigen Nachspiele auf, das der zweiten Hälfte des Vorspiels entnommen ist. Man sieht, wie einfach und übersichtlich Bach seine Grundverhältnisse zu bilden weiß! Glänzende Pracht und jubelnde Freude, die sich in den anmutigsten Tonverschlingungen begegnen, sind die Haupteigenschaften der ersten Nummer. In trefflicher Spannung bereitet sie das Nachfolgende vor und ist gleichsam der festlich geschmückte Eingang zum Tempel, in welchem Lob- und Danklieder der Macht und Gnade des Herrn erschallen.

Demgegenüber bringt der nächste Satz ein Solo D-dur 3/8 Takt, das dieselben Stimmungen, denen der Chor breiten, gewichtigen Ausdruck verlieh, als Einzelempfindung lieblich zurückstrahlt. Die Singstimme, ein zweiter Sopran, behandelt die Textworte: „et exultavit spiritus meus in Deo salutari meo" und wird vom Streichquartett begleitet, das hin und wieder die Orgel unterbricht. Ein sanft aufstrebendes Motiv, von einer im leichten Spiel dazwischentretenden Baßfigur sekundiert, welche sich in erweiterter Ausführung später der ersten Violine zierlich mitteilt, bestreitet fast ausschließlich die Entwicklung dieses weichen, milden Arioso. Es rundet sich hier alles so zum schönsten Ebenmaß der Formen ab, daß die Nachsätze wie von selbst aus ihren Vordersätzen zu fließen scheinen. Nur der lauteren Reinheit eines jungfräulichen Herzens konnte eine solche kindlich-heitere Freude, die so völlig gegensatzlos und ungetrübt verläuft, entspringen.

Ganz anders verhält es sich dagegen mit der folgenden Nummer, einer Arie für den ersten Sopran H-moll 4/4 Takt, der sich ein Chor im unmittelbarsten Zusammenhange anschließt. Der Solostimme sind die Worte: „quia respexit humilitatem ancillae suae: ecce enim ex hoc beatam me dicent", — dem Chor deren Fortsetzung: „omnes generationes" zugrunde gelegt. So schlicht und einfach die Arie äußerlich disponiert erscheint, — der Gesang wird nur von einer Oboe d'amore und der Orgel begleitet, — ebenso tiefsinnig und erschütternd ist ihr Inhalt. Bach begreift die Textworte nicht allein innerhalb der Situation, in der sie auftreten, seine musikalische

Auffassung ragt offenbar weit über sie hinaus. In der Maria erblickt er nicht nur die demütige, niedrige Magd, welcher soeben der Weltheiland verkündigt ist und die sich dieses Glückes in seligem Frieden bewußt wird, — er sieht in ihr vielmehr mit dem Blick eines Propheten jene Mutter-Gottes, deren Sohn die Sünden der Welt in Knechtesgestalt tragen und sühnen soll. Wie wäre sonst wohl der unheimliche, bange Klagelaut, der wie ein dunkler Schleier über all der stillen Ruhe und Ergebung lagert, zu erklären? Und noch mehr findet sich diese mystische Auffassung Bach's bestätigt, wenn man den Charakter des rasch einfallenden Chores, Fis-moll $^4/_4$ Takt, ins Auge faßt. In wilder Hast stürzen sich die Singstimmen in den abschließenden Solosatz und türmen sich, wie von dämonischen Gewalten getrieben, zu einer so kolossalen Höhe des Ausdrucks, daß der Gedanke, der Meister habe hier eine Welterschütterung der unerhörtesten Art von ihrem fernsten Ausgangspunkte her vergegenständlichen wollen, nahe genug liegt. Vielleicht umschwebten seinen tiefen Geist im Momente des Schaffens die Worte Christi: „Ihr sollt nicht wähnen, daß ich gekommen sei, Frieden zu senden auf Erden. Ich bin nicht gekommen, Frieden zu senden, sondern das Schwert."

Das äußerst energische Thema wird zunächst vom Baß ergriffen, um den sich der zweite Sopran, Alt und Tenor wirbelnd bewegen. Dann erfolgen die weiteren Eintritte des Themas, das stets eine mächtige, wild aufgeregte Figur hinter sich herzieht, in halben Takten Schlag auf Schlag. Eine weit ausgreifende Sequenz drängt es Ton für Ton aufwärts, um es endlich einen flüchtigen Ruhepunkt in der Paralleltonart, A-dur, finden zu lassen. Aber ohne Rast und Frieden toben die aufgewühlten Massen im neuen Anlaufe, der sich womöglich noch kühner und gigantischer gestaltet, weiter, einem anderen Ziele, der Tonart der Dominante, Cis-moll zutreibend. Bisher umbrauste die Singstimmen eine grollende Baßfigur, die sich, jener Sequenz gehorchend, unwiderstehlich aus der dunklen Tiefe emporarbeitete. Plötzlich wird dem Continuo Halt geboten: heftige Orchesterschläge, den Dominantakkord von Fismoll auf dem ersten und dritten Viertel mit voller Kraft

markierend, erfolgen und bilden so eine Art Orgelpunkt, über und in welchem jetzt das Hauptthema die fabelhaftesten Engführungen zu Gehör bringt. Fünffache kanonische Verschlingungen im Einklang und in der Oktave, die sich auf Viertelschlägen imitieren, drängen einer unheimlichen Fermate zu, die gewissermaßen die entscheidende Krisis unseres gewaltigen Chores bildet. Denn nach ihr treten die Stimmen, dem Schlusse rasch zueilend, in fast homophoner Führung, wie zur festen Einheit verschmolzen, auf, — der Läuterungsprozeß, wenn auch nach schweren Kämpfen, ist an ihnen vollzogen!

Vor einigen Jahren sprach ich mich bereits in einem Artikel, den die „Neue Zeitschrift für Musik" brachte, über die Symbolik Bach's spezieller aus; da nicht vorausgesetzt werden kann, daß jedem Leser jene Zeitschrift zur Hand ist, so erlaube ich mir, die Hauptpunkte der damaligen Untersuchungen hiermit zu wiederholen:

„In seinen Kirchensachen kommt Bach eine Behandlung der Formen zu Hilfe, die ihm eigentümlich ist. Die Form gibt ihm nicht nur die Mittel zur Darstellung des Gegenstandes, — er weiß auch noch eine besondere symbolische Bedeutung hineinzulegen, die überkommenen Formen dadurch zu heben, daß er ihre Grundverhältnisse in Beziehung zum Gegenstande und dessen tieferer Bedeutung zu setzen weiß. Ohne Bedenken kann man es wohl als Regel hinstellen: je tiefsinniger Bach in seinen formalen Kombinationen auftritt, desto sicherer läßt sich darauf rechnen, daß hinter dem ungewöhnlichen Ausdruck ein ebenso überraschender Gedanke verborgen liegt. Poetisches Eingehen in den Sinn der Worte wird durchschnittlich rasch und sicher das Rätsel lösen. Eine Menge von Fällen spricht für diese Tatsache, — zum Teil hat sie die Kritik bereits ans Licht gezogen, zum Teil liegt noch manches im Dunkel, das liebevolle Hingebung früher oder später klären wird."

Wer diesen Ansichten beizupflichten vermag, wird auch in den oben mitgeteilten Auffassungen schwerlich haltlose Hypothesen erblicken, — in Wort und Note finden sie ja die

klarste Bestätigung. Obschon die meisten Interpretationsversuche, wie sie häufig an Instrumentalwerken geübt werden, ihr sehr Mißliches haben und oft genug in den entgegengesetzten Anschauungen auslaufen, — so erblickt der eine in der Beethoven'schen A-dur-Sinfonie die Schilderung einer fröhlichen Bauernhochzeit, während der andere sie für die größte Tragödie seit König Lear hält, — dürften derartige Untersuchungen bei musikalischen Kunstwerken, denen ein bestimmter Text zugrunde liegt, nicht nur unbedenklich, sondern sogar notwendig sein. Das Wort gibt dem Tone bestimmte Richtung und Sinn, es schützt durch die ihm innewohnenden Eigenschaften vor willkürlich-allegorisierenden Ausschreitungen und wird viel leichter eine Vereinigung auseinandergehender Ansichten herbeiführen, als sie bei Werken rein instrumentaler Art möglich ist.

Doch zurück zum Magnificat! — Der wilden Unruhe der eben besprochenen Nummer tritt nun ein Baßsolo, A-dur $^4/_4$ Takt, mit den Worten: „quia fecit mihi magna, qui potens est, et sanctum nomen ejus“ — herrlich kontrastierend gegenüber. Alles atmet hier warmen, innigen Dank für das Große, was der Herr an uns getan, und preiset seinen heiligen Namen. Die Ökonomie dieser Arie ist wahrhaft bewunderungswürdig und dürfte leicht unübertroffen dastehen. Ein charakteristisches und ausdrucksvolles Motiv des Continuo, vier Takte bildend, wiederholt sich unausgesetzt in den verschiedensten Lagen und Intervallen durch den ganzen Satz. Zunächst lenkt es zur Dominanttonart, von der aus es in einem sanften Übergange die Parallele, Fis-moll, erreicht. Darauf wird man in die Mediante geführt, aus welcher die Tonika wie neugeboren wieder hervortritt. Die Singstimme entnimmt ihre Stoffe teils diesem Thema, teils bewegt sie sich in freien, selbständigen Figuren, die wie ein Dankopfer wallend über ihm emporsteigen, würdevoll und ruhig einher. Die edle Form ihrer Kantilene gibt uns erwünschte Gelegenheit, einige Bemerkungen über Wesen und Art des Bach'schen Gesanges hier einzuschalten.

Es ist eine weit verbreitete Ansicht, daß Bach seine Sing-

stimmen vorwiegend instrumental behandle: „er sei ausschließlich Orgelspieler gewesen und habe den hier gebräuchlichen Stil auch auf den Vokalsatz ausgedehnt“, hört man oft behaupten. Ist es schon an und für sich etwas voreilig, einem großen Künstler derartige Mißgriffe und Verirrungen zuzutrauen, so steht das anderweitige Verhalten unseres Meisters mit einer so leichtfertigen Annahme auch im direktesten Widerspruche. Wenn Bach für die Orgel komponiert, schreibt er nicht klaviermäßig und ebenso umgekehrt; seine Art, die Violine, das Violoncell, die Oboe, die Flöte — kurz alle übrigen Instrumente zu behandeln, ist so charaktervoll und mustergültig, daß es sich heutzutage niemand ernsthaft einfallen läßt, ihn hier meistern zu wollen. Allerdings mutet er dem Material häufig das Äußerste zu, aber Unmögliches und Unausführbares wohl schwerlich! Er kannte nicht nur die formalen Eigenschaften der Instrumente auf das genaueste, weit tiefer war er noch in ihr eigenstes Sein und Wesen gedrungen. Wir können uns hier auf vollgültige Autoritäten, wie die eines Joachim berufen, welche sogar behaupten, Bach wäre seiner Zeit z. B. in dem, was er der Violine bietet, weit vorausgeeilt: er habe im Geiste bereits alle Möglichkeiten späterer technischer Entwicklungen vorausgesehen und in Anwendung gebracht. Sollte er nun das Material, für welches er das Intensivste schrieb, was sein reicher Geist dichtete, die Menschenstimme — sie ist ja auch in ihrer Art ein Instrument — weniger gekannt und unpassender benutzt haben als verhaltnismäßig Lebloseres, Unorganischeres? Hätte diesen Zweifel eine vernünftige Praxis nicht längst gehoben, so müßte schon die aufgeworfene Frage an und für sich einigermaßen scheu und bedenklich gegen solche Urteile machen. Das Haupthindernis, welches dem Sanger in der Bach'schen Kantilene entgegentritt, besteht wesentlich in der herkömmlichen Gesangsmethode. Bach's Vokalsatz ruht auf dem Boden der altdeutschen Musik, welche schon früh dem Worte selbständigere Bedeutung gab und es zum eigentlichen Träger der Melodie zu machen suchte: in Eccard tritt der Gegensatz einer

deutschen und italienischen Schule in diesem Sinne deutlich hervor.

Die nächste Nummer des Magnificat bringt ein Duett zwischen Alt und Tenor, E-moll $^{12}/_{8}$ Takt, zu den Worten: „et misericordia a progenie in progenies timentibus eum". Auch hier bewährt sich Bach wieder als geistvollen Interpreten der Textworte und feinen Kenner des menschlichen Herzens. Die Barmherzigkeit und Gnade des Herrn in ihrer Rückwirkung auf die, welche ihn fürchten, ist in meisterhaften Zügen musikalisch gezeichnet. Die Singstimmen werden vom Streich quartett — Violinen und Viola mit Sordinen, die ersteren noch durch Flöte verdoppelt, — unterstützt. In dieser Verdopplung tauschen die Geigen und Flöten ihre glänzenden und weichen Klangfarben aus, als wollte Bach die zugleich erhebende und beschwichtigende Gewalt der göttlichen Barmherzigkeit über das sich ihr zuwendende Herz andeuten. Bei den Worten: „timentibus eum" schweigt die Instrumentalbegleitung zumeist und überläßt der Orgel die Begleitung. Die Schlußwendung der Singstimmen ist von erschütternder Wirkung durch staunenswerte Kühnheit der Modulation.

Einen grandiosen Kontrast bildet der diesem milden Duett folgende Chor. Sein weit ausgreifendes, machtvolles Hauptthema, das majestätisch in einem Umfang von anderthalb Oktaven einherschreitet, bringt zunächst die Worte: „fecit potentiam". Der sich nach allen Seiten verbreitenden, unendlich beweglichen „potentia" stellt Bach ein Motiv über die Worte: „in brachio suo" entgegen, das ein gegensätzliches und doch verwandtes Element, gedrungene, in sich ruhende und dennoch spannungsvolle Kraft zu verkörpern scheint. Das Hauptthema, zuerst im Tenor auftretend, wird gleich von vornherein durch markige, rhythmische Schläge der übrigen Singstimmen begleitet, denen sich das Orchester — aber ohne Trompeten und Pauken —, sie in anderen Battuten imitierend, zugesellt. Darauf ergreift es der Alt, während der Tenor das schon oben erwähnte Gegenmotiv: „in brachio suo" entwickelt und die anderen Sing- und Orchesterstimmen ihre kräftige rhythmische Bewegung fortsetzen. Das Thema wird jetzt dem

zweiten Sopran, dann dem Baß, später dem ersten Sopran und schließlich dem Orchester überwiesen. Die Singstimmen jedoch, welche es bereits ausführten, überlassen jene rhythmisch wirkende Figur mehr und mehr dem Orchester und nehmen eine immer freiere Haltung in den reichsten kontrapunktischen Formen an, so daß kurz vor dem Eintritt des Hauptmotives im Orchester alle in völlig selbständiger Bewegung begriffen sind. Mittlerweile haben sich zwei neue Nebenmotive zu dem Worte: „dispersit" eingeführt, die es in malerischen Formen versinnbildlichen. Der Continuo stützt diesen wunderbaren Bau seinerseits in nur ihm eigenen Rhythmen, die gleichfalls dem Charakter des Ganzen trefflich entsprechen. Zuletzt bleibt das eine Nebenmotiv des „dispersit" allein auf dem Platze und treibt das zu ihm gehörige „superbos" plötzlich in schrillem Abbruch hervor. —

Und hier tritt nun ein Fall ein, der uns zum ersten Male Veranlassung bietet, Bach gegenüber ein bescheidenes Bedenken zu äußern. Der Text der Vulgata stellt nämlich die Worte: „dispersit superbos mente cordis sui" als zueinandergehörend hin und folgt darin nur dem griechischen Originale. Bach dagegen trennt sie auf das gewaltsamste, indem er bei dem Worte: „superbos" scharf absetzt und ihm nach einer großen Pause in einem feierlichen Adagio die Worte: „mente cordis sui" entgegenstellt. Vielleicht ließ sich aber der Meister durch das nicht eben klassische Latein verleiten, das „sui" nicht auf „superbos" sondern auf Gott zu beziehen. Dann konnte er der ganzen Stelle möglicherweise den Sinn beigelegt haben: „er zerstreuet die Hoffärtigen — mit dem Hauche seines Mundes". Die Textworte so aufgefaßt, ist der musikalische Verlauf des Satzes nun ganz gerechtfertigt und von vollendeter Schönheit. Wollte man eine weitere Erklärung suchen, dann würde kaum anderes übrig bleiben, als Bach die Geschmacklosigkeit zuzumuten, „den Sinn der Hoffärtigen" mit den gewaltigsten und erhabensten Ausdrucksmitteln der Kunst verherrlicht haben zu wollen. — Wir messen uns in diesem Falle jedoch durchaus keine Kompetenz bei und überlassen dazu berufeneren Händen gern die gründlichere Untersuchung.

Dem eben besprochenen Chore reiht sich ein Tenorsolo,

Fis-moll $^3/_4$ Takt an, das in seinen Grundzügen eine verwandte Stimmung zeigt. Es behandelt den Text: „deposuit potentes de sede, et exaltavit humiles". Natürlich hat sich Bach auch hier die naheliegenden Gegensätze nicht entgehen lassen und weiß sie energisch und charakteristisch genug darzustellen.

Die darauf folgende Nummer, ein Altsolo in E-dur $^4/_4$ Takt, hebt sich wieder stark kontrastierend ab. 2 Flöten, der Continuo und die zuweilen einfallende Orgel begleiten den Gesang zu den Worten: „esurientes implevit bonis et divites dimisit inanes". Die Arie hat jenen Ausdruck der Milde und Ruhe, der unser Gemüt so schön berührt, ohne es durch Monotonie zu ermüden. Die Flöten bewegen sich meist in Sexten und Terzen, einen höchst eigentümlichen Rhythmus festhaltend und treten nur dann und wann in sinnigem Spiel einander gegenüber. Meisterhaft sind die Worte: „implevit bonis" und dann wieder: „dimisit inanes" ausgedrückt: wie mit einem Füllhorn des Segens werden die „esurientes" überschüttet, während die „divites" mit einer öden Figur leer ausgehen. Der Verlauf des Ganzen vollzieht sich so natürlich und ruhig, das unmittelbare Eingreifen des Höchsten in die Schicksale der Menschen hat so viel herzgewinnende Züge, daß man das rasche Vorübergleiten der schönen Nummer fast beklagen muß. —

Ihrem unmittelbar erfassendem Reize läßt Bach eine tiefsinnige Konzeption folgen, die in entlegene Fernen, in eine andere Welt einführt, einen Satz, der wohl den eigentlichen Mittel- und Kernpunkt des Ganzen ausmachen dürfte. Die uralte Melodie des Magnificat, deren sich die Kirche zugleich auch für die Benedictio bediente — man verlegt ihre Entstehung bis ins 7. Jahrhundert hinauf, — erscheint jetzt als cantus firmus in den Oboen und von drei Frauenstimmen (zwei Soprane und ein Alt) mit den Worten: „suscepit Israel puerum suum, recordatus misericordiae" geheimnisvoll umspielt. In zarten Strichen markiert das Violoncell die harmonischen Grundverhältnisse, indem es sie mehr andeutet, als wirklich ausführt. Der Cantus firmus schwebt, einem Sterne gleich, mildleuchtend über den Singstimmen, sie wie im sanften Zuge zu sich emporhebend. Der Vokalsatz seinerseits wallt und wogt ihm ent-

gegen in lieblichen Imitationen, welche die verschiedenen Stimmen in kunstreichen Verschlingungen einander abnehmen und übertragen: Alles scheint Leben und Bewegung aus den uralten Klängen zu schöpfen. Zu den zwei Zeilen des Chorals bedient sich der Meister auch eines doppelten [illegible] der ersten wird das: „suscepit Israel puerum suum", der zweiten das: „recordatus misericordiae" untergelegt. Beide Textteile [illegible] finden wieder ihre besondere musikalische Behandlung. Das Motiv zu: „suscepit Israel puerum suum" wird gerade und in der Umkehrung benutzt, eine Darstellungsform, welche der hilfreichen Hand des Herrn charakteristisch genug entspricht; das: „recordatus misericordiae" entwickelt sich dagegen ohne Anwendung solcher Kunstmittel, verherrlicht aber in nur um so eindringlicherer Art die ewige Gnade und Erbarmung.

Obschon sich die Singstimmen in ihren kreisenden Bewegungen zuweilen schneidend berühren, werden diese momentanen Härten doch stets durch den selbständigen Zug der Stimmführung wieder ausgeglichen und dienen vielmehr dazu, dem Satze das Gepräge des Außerordentlichen, Mystischen zu verleihen. Und auf die Darstellung eines solchen dürfte es Bach wohl auch hauptsächlich hier angekommen sein. Die Verbindung gerade jener Textworte, welche die [illegible] Barmherzigkeit, die der Herr seinem Diener Israel widerfahren läßt, schildern, mit den ehrwürdigen Klängen des Magnificat oder der im Sinne der Kirche noch bedeutsameren Benedictio, ist sicher keine zufällige und deutet auf eine solche Auffassung hin. Wenn wir endlich noch auf den Gegensatz dieser Nummer zu dem Chore: „omnes generationes" die Aufmerksamkeit lenken, darauf hinweisen, wie in beiden das Christentum zuerst in seiner welterschütternden und dann in seiner welterlösenden Bedeutung vorgeführt wird, so gewinnen wir damit einen neuen Gesichtspunkt, der Bach's unermeßliche Größe im hellsten Lichte [illegible]

Form und Inhalt des eben analysierten Stückes erinnerten uns wiederholt an einen jener unvergänglichen Aussprüche Luther's, die darum so überzeugend wirken, weil sie aus der tiefsten Gemütsanschauung hervorgingen. Wir lassen ihn hier wörtlich folgen:

„Wo die natürliche Musica durch die Kunst geschärft und poliert wird, da sieht und erkennt man erst mit Verwunderung die große und vollkommene Weisheit Gottes in seinem wunderlichen Werke der Musica, in welcher vor allem das seltsam und zu verwundern ist, daß einer die schlechte Weise hersingt, neben welcher drei, vier oder fünf andere Stimmen aber auch gesungen werden, die um solche schlechte Weise gleich als mit Jauchzen ringsherum spielen und springen und mit mancherlei Art und Klang dieselbige Weise wunderlich zieren und schmücken und gleich wie einen himmlischen Tanzreigen führen, freundlich einander begegnen und sich herzen und lieblich umfangen."

Kräftig das Vorhergehende bestätigend schließt sich nun ein Chor, D-dur, alla breve, mit den Worten an: „sicut locutus est ad patres nostros, Abraham et semini ejus in secula". Seinem Inhalte angemessen wird der Text zu einer Vokalfuge benutzt, die der Continuo und die Orgel energisch unterstützen. Daß Bach in der Fugenform unerreichter Meister ist, darüber herrscht heutzutage wohl allgemeine Übereinstimmung. So löst er denn auch hier seine Aufgabe mit spielender Leichtigkeit und vollendetem Geschick. Dem kernigen Hauptthema: „sicut locutus est ad patres nostros" werden nach und nach verschiedene Nebenmotive zugeführt, das erste mit den Worten: „Abraham et semini ejus", das zweite mit: „sicut locutus est" und das dritte mit: „in secula", die sich bei dem vorletzten Eintritt des Themas im Baß sämtlich vereinigen. Der sinnvollen Übereinstimmung zwischen Wort und Ton bedarf kaum der Erwähnung. — Bach's Fugen sind gewöhnlich in einem so vielfachen Kontrapunkte geschrieben, als eben Stimmen beschäftigt werden sollen. Durch ein zweckmäßiges Umstellen dieser erzielt der Meister mit den einfachsten Mitteln oft die größten Wirkungen. Im allgemeinen arbeitet er sein Hauptthema drei-, vier- oder fünfstimmig aus und gibt jeder einzelnen Partie einen möglichst selbständigen, individuellen Charakter: mit diesem Material bestreitet sich dann der weitere Verlauf des Satzes fast ausschließlich. Demnach könnte man nun glauben, daß hier im Grunde genommen mehr Mechanik

als Organik walte. Bis auf einen gewissen Punkt kann dies auch ohne weiteres zugegeben werden — aber dic Art und Weise, in der Bach seine Themen erfindet, dürfte denn doch nicht ganz zu übersehen sein: er haucht ihnen eine so elastische Kraft ein, daß sie in allen Lagen und Verhältnissen immer wieder frisch und neu erscheinen. — Gegen das Ende hin gestaltet sich unsere Fuge ziemlich frei und bereitet damit den Charakter der Schlußnummer trefflich vor.

Mit dem: „sicut locotus est“ endigt eigentlich der Lobgesang der Maria. Um eine bestimmtere Abrundung zu gewinnen, ist dem Magnificat aber noch der Vers: „gloria Patri, gloria Filio, gloria Spiritui sancto! Sicut erat in principio, et nunc et semper, et in secula seculorum, Amen“, hinzugefügt, der das Ganze in einer großen und weiten Stimmung noch einmal zusammenfaßt.

Dieser Schlußsatz spaltet sich nach seiner äußeren Struktur in zwei Hauptteile, deren erster die Worte: „gloria Patri, gloria Filio, gloria et Spiritui sancto“ und deren zweiter das: „Sicut erat in principio“ usw. aufnimmt. Die fünf Chorstimmen, vom Orchester mit Ausnahme der Trompeten und Pauken, die erst später bei dem: „gloria spiritui sancto“ hinzutreten, und der Orgel begleitet, brechen zuerst in einen kurzen, energischen Ruf: „gloria!“ — aus. Der Continuo, tasto solo der Orgel, hält darauf das tiefe a als Orgelpunkt aus, auf welchem sich nun ein unerhörtes Tongebilde aufbaut. Der Baß, dem die übrigen Singstimmen in Eintritten von halben Takten folgen, entrollt ohne alle weitere Begleitung eine gewaltig aufsteigende Triolenfigur, die sich nach einer Ausführung von drei Takten in das wie im überirdischen Glanze strahlende: „gloria Patri“, bei dem das Orchester wieder mit aller Macht einfällt, jenen Ruf von neuem aufnehmend, stürzt. Diese Anläufe wiederholen sich auf dem Orgelpunkte e, nur mit entgegengesetzten Stimmeintritten zu dem: „gloria Filio“ und dann wieder auf dem Orgelpunkte h, jedoch mit einem neuen Motive zu dem: „gloria Spiritui sancto“. — Die Stimmen scheinen im Drange des Aufschwunges zu dem dreieinigen Gott sich zu überstürzen, bis sie das Bedürfnis der Gemeinschaft auf weit

ausklingenden Quintsexten-Akkorden wieder einigt, sie scheinen den Himmel stürmen zu wollen, vor dem ewigen Glanze aber, nicht zerknirscht, sondern jauchzend in die Knie zu sinken. Und hier zeigt die Musik recht klar das nur ihr eigentümliche Vermögen, Stimmungen höchster Transzendenz in voller Realität darzustellen; die Ausdrucksfähigkeit der übrigen Künste reicht nach dieser Seite hin nicht entfernt an sie heran.

Der eben besprochenen Einleitung folgt nun die zweite Hälfte des Chores mit den Worten: „Sicut erat in principio, et nunc et semper et in secula seculorum, Amen." Bach lenkt hier auf die Eingangsnummer zurück, indem er die Hauptmotive derselben in gedrängter Form noch einmal vorüberschweben läßt. Die befriedigende Abrundung, welche er damit dem ganzen Werke gibt, reiht sich den vorausgegangenen Zügen vollendeter Schönheit würdig an.

* * *

Nachdem wir jede einzelne Nummer des Magnificat einer besonderen Besprechung unterzogen und ihren hohen Wert nachzuweisen versucht haben, bleibt uns nun noch übrig, das Werk als Ganzes zu betrachten. Je ausführlicher wir dort verfuhren, um so kürzer werden wir uns hier fassen können.

Alle Werke Bach's zeigen die geschlossenste Stimmung, die sich fest und sicher durch den Verlauf zieht. Unserer Zeit, deren Blick so sehr vom einzelnen beherrscht wird, kommt es fast unbegreiflich vor, wie die alten Meister bei aller Liebe, die sie dem Detail zuwandten, stets das Auge klar und frei zu erhalten wußten, um über ihm die allgemeinen Grundverhältnisse und deren harmonischen Zusammenhang nicht zu vernachlässigen. Ihr künstlerisches Empfinden war noch ein durchaus einheitliches, — eine reine und durchsichtige Atmosphäre breitet sich ungetrübt über ihren Werken aus, ein gleichmäßiges Licht, der Abglanz der eigenen Seelenstimmung des

Künstlers, durchleuchtet die Welt, die sie schaffen, und alle ihre Gebilde: nirgends erblickt man Zufälliges oder Überflüssiges, vielmehr bedingt eins das andere so notwendig, daß alles wie aus einem gemeinsamen Mittelpunkte entsprungen zu sein scheint. Auch unser Magnificat bestätigt diese Wahrnehmung. Bei aller Mannigfaltigkeit, die es in den einzelnen Teilen bieten mag, bei den gewaltigsten Kontrasten, die einander gegenübertreten, trotz der stets fortschreitenden Steigerung, waltet doch im ganzen wieder eine Naivetät und Kindlichkeit, die alle Schwierigkeiten scheinbar spielend löst und in voller Unbefangenheit das Höchste wagt und erreicht. Bach war eben ein ganzer Mensch, dessen Inneres keine Widersprüche dulden konnte: wie im Detail seiner Musik die verwandten Stoffe gleichsam kristallisierend zusammenschießen und alles Fremdartige abweisen, ebenso instinktartig vereinigen sich ihm die größeren Verhältnisse zu einem Ganzen, das nichts Unharmonisches in sich duldet.

Solchen Erscheinungen gegenüber hört eigentlich jede Kritik auf, — sie muß sich bescheiden, den wunderbaren Leistungen des Meisters lauschend und beobachtend nachzugehen: kann sie ihre negativen Eigenschaften an derartigen Werken nur wenig üben, mag sie sich ihrer dafür um so positiver annehmen. In diesem Sinne erlauben wir uns noch einige flüchtige Bemerkungen.

In der Form unterscheidet sich das Magnificat von vielen der übrigen Bach'schen Kirchenwerke durch eine besonders konzise und knappe Gestalt der Chöre wie der Sologesänge. Namentlich zeigen die letzteren eine große Präzision der Konturen: kann an ihnen auch die Grundform der Arie, die Dreiteiligkeit, wahrgenommen werden, so erscheint sie doch mehr angedeutet, als wirklich ausgeführt. Teils bedingte dies der Text, der in den einzelnen Versen wenig Gegensätzliches bietet, teils der allgemeinere Verlauf des Werkes, das seiner Natur nach rasch und entschieden vorwärts schreitet. — Ebenso sind die Chöre, vielleicht mit Ausnahme des ersten, sehr gedrängt und kompakt gehalten und legen ein vollgültiges

Zeugnis ab, wie sehr Bach unter Umständen der Selbstbeschränkung fahig war.

Die Behandlung der Singstimmen ist im allgemeinen eine glückliche und gelungene zu nennen. Nirgends wird der Sänger genötigt, die außergewöhnlichen Lagen seines Organs in Anwendung zu bringen, — er kann sich vielmehr dessen Frische und Kraft bis ans Ende bewahren. Die Kantilenen sind meist leicht faßlich, immer eindringlich, und erleichtern auch dadurch die ausdrucksvolle Wiedergabe.

Das Orchester bietet desgleichen keine namhaften Schwierigkeiten: mit Ausnahme der Trompeten, denen allerdings Dinge zugemutet werden, welche die heutige Technik nicht mehr leisten kann, läßt sich alles bequem ausführen.

Demnach wären dem Werke hinlänglich die Wege geebnet, in entsprechender Darstellung vor die Welt zu treten: hoffen wir, daß es nur dieser Andeutung bedurft hat, ihm zu diesem seinem guten Rechte zu verhelfen. Hohe Zeit dürfte es sein, der gänzlichen Verflachung des Geschmackes durch Wiederbelebung dieser und ähnlicher Schöpfungen der älteren Kunst entgegen zu wirken. Die Aufführung der Matthäus-Passion durch Mendelssohn war eine epochemachende Tat, welche das im starren Todesschlafe liegende Lieblingskind der Bach'schen Muse zu neuem Leben erweckte, — mögen solche Taten an ähnlichen Werken des Meisters bald und in großer Anzahl vollzogen werden! Das Kunstwerk gewinnt seine wahre Bedeutung erst, wenn es die Macht, die der Künstler ihm verlieh, vor aller Welt wirklich üben kann: dieser hat seine Pflicht getan, mögen nun die, welche sich seine Nachfolger nennen, die ihre tun! Das Publikum kann durch solche Bestrebungen nur gewinnen.

Was nun schließlich unsere Mitteilungen betrifft, fürchten wir fast, die Geduld der Leser hart in Anspruch genommen zu haben. Sollen sie aber einigermaßen fruchtbringend wirken, dann mussen wir sogar noch fordern, ihre Stichhaltigkeit an der Partitur selbst zu prüfen. Diese wird dem aufmerksamen Blicke noch eine Menge Schönheiten offenbaren, die hier unerwähnt bleiben mußten, um unseren Erörterungen einen ein-

heitlichen Charakter zu bewahren. Sollten diese nun ein Geringes dazu beitragen, das öffentliche Interesse dem Magnificat lebhafter zuzuwenden, so würden wir darin reichen Lohn für die mancherlei Mühen einer ungewohnten und wenig geübten Tätigkeit erblicken, die sich nur einigermaßen aus dem oben erwähnten Schweigen der musikalischen Presse rechtfertigen läßt.

IV.

Vorbemerkung
zu Joh. Seb. Bach Magnificat (in D-dur)

bearbeitet von **R. F.** Partitur.*)

Die nachfolgende Bearbeitung des Magnificat wurde ursprünglich lediglich zum Zwecke einer hiesigen Aufführung des Werkes von mir unternommen. Obwohl dieselbe sich bei dieser Gelegenheit, wie ich nach dem Urteile anderer annehmen darf, praktisch schon bewährt hat, glaube ich bei der nunmehrigen Veröffentlichung durch den Druck diese, wie einen derartigen Versuch überhaupt, doch noch mit einigen Worten rechtfertigen zu müssen.

Das Magnificat eignet sich vor manchen anderen Werken des großen Meisters zu öffentlichen Aufführungen durch seine künstlerische Gesamthaltung wie durch die schlagende Wirkung vieler Einzelheiten, worüber ich auf eine kürzlich veröffentlichte Schrift (Mitteilungen über Joh. Seb. Bach's Magnificat von Rob. Franz) hier verweisen muß. Eine vollständige Aufführung nach der Originalpartitur ist aber unmöglich, weil dieselbe hin und wieder nach dem früheren Gebrauch nur Skizzen gibt, welche erst durch die hinzutretende Orgel volles Leben und volle Entwicklung finden sollten, an anderen Stellen aber nicht mehr gebräuchliche Instrumente aufführt oder der Instrumentalstimme Aufgaben stellt, die heutzutage unlösbar sind.

Die größere Ausdrucksfähigkeit, das Vermögen auf alle Nuancen des Gesanges einzugehen, welche dem Orchester im Gegensatz zur Orgel eigen sind, veranlaßten mich, behufs der

*) Verlag von F. E. C. Leuckart in Leipzig.

Ergänzung in der ersten Richtung wesentlich die Kräfte des Orchesters heranzuziehen, je nach den Umständen also die beiden Violinen und die Viola, der Regel nach zwei Klarinetten und zwei Fagotte, an Stellen, wo die großartige Anlage dies zu rechtfertigen schien, eine Baßposaune dafür zu benutzen. Zuweilen beschränken sich solche Instrumente, um dem Chore eine festere Haltung zu geben oder einzelne besonders bedeutungsvolle Motive hervortreten zu lassen, darauf, Stimmen der Originalpartitur zu verdoppeln; an anderen Stellen — besonders in den Arien: „quia fecit mihi magna" und „deposuit potentes" — war der Versuch zu machen, die harmonische Füllung im polyphonen Stile der ganzen Komposition, also in frei geführten, das thematische Material aufnehmenden Stimmen zu geben. Eine solche Bearbeitung für Orchester forderte dazu auf, den neu gesetzten wie den Stimmen des Originals Vortragszeichen hinzuzufügen, um dadurch einheitliche Auffassung und Ausführung einigermaßen zu sichern.

Der orchestrale Satz will hiernach die Orgel völlig entbehrlich machen. Da aber nur sie den erhabenen Glanz, den die Haltung der Chöre zu fordern scheint, wirklich zu geben vermag, so war für die Chöre eine der Bearbeitung entsprechende Orgelstimme zu setzen, zur Benutzung in allen Fällen, wo eine Orgel neben dem Orchester mitwirken kann. Die Orgelstimme für die Solosätze ist nur zum Gebrauch derjenigen beigefügt, welche aus irgendeinem Grunde oder Bedenken von dem neu hinzugebrachten orchestralen Satze keinen Gebrauch machen wollen.

Die erwähnten rein technischen Gesichtspunkte werden die — nach Möglichkeit beschränkte — Vertretung der Trompeten durch C-Klarinetten, die überall zur Hand sind und sich durch ihren durchdringenden Ton dazu eignen, rechtfertigen. Wem Kornetts zur Verfügung stehen, mag die hohen Trompetenlagen durch diese ausführen lassen. Weiter war die Oboe d'amore teils der jetzt gebräuchlichen Oboe anzupassen, teils durch die A-Klarinette zu ersetzen. — Endlich schien es zweckmäßig, die Kontrabaßstimme so zu schreiben, wie sie wirklich auszuführen ist, die Versetzung der den Umfang des

Instrumentes öfters überschreitenden Originalstimme also nicht lediglich der Diskretion der Ausführenden zu überlassen. Das Violoncell bringt den Bach'schen Satz unverändert.

Aus alledem wolle man entnehmen, daß meine Absicht zunächst nur dahin gegangen ist, die mancherlei Schwierigkeiten, welche einer Aufführung des Werkes entgegenstehen, nach Kräften aus dem Wege zu räumen. Man mag in aller Freiheit von diesen meinen Vorschlägen Gebrauch machen und sie vor allem nach der Originalpartitur, — welche durch die vorliegende nicht ersetzt werden soll, weshalb auch die neu hinzugefügten Stimmen und die des Originals nicht verschieden bezeichnet sind, — immer neuen Prüfungen unterwerfen. Ähnliche Arbeiten anzuregen und so eine gleichmäßige Tradition für die Wiederbelebung Bach'scher Werke anzubahnen, ist einer der Gesichtspunkte, die mich bestimmt haben, auf den uneigennützigen Vorschlag des Verlegers, das ganze Werk in dieser Form drucken zu lassen, einzugehen.

Der vor kurzem in demselben Verlag erschienene Klavierauszug des Magnificat stimmt mit der vorliegenden Partitur im wesentlichen überein.

Halle, im Januar 1864.

Robert Franz.

V.

Vorbemerkung
zu Johann Sebastian Bach Trauer-Ode

bearbeitet von **R. F.** Partitur.*)

Die Grundsätze, welche mich bei der Bearbeitung der Trauer-Ode leiteten, sind im allgemeinen dieselben, die ich in der Vorbemerkung zum Bach'schen Magnificat**) bereits auseinandergesetzt habe. Indem ich auf sie verweise, möge an dieser Stelle nur gestattet sein, von den Abänderungen zu reden, die eine Bearbeitung des vorliegenden Werkes im Sinne heutiger Bedürfnisse als notwendig erscheinen läßt.

Zunächst habe ich von dem Gottsched'schen Texte aus den im Vorwort der dritten Lieferung des 13. Jahrgangs der Bach'schen Werke angegebenen Gründen abgesehen und bediente mich deshalb der Umdichtung, welche W. Rust ebendaselbst mitteilt. Zwar hat die Trauer-Ode durch diese Arbeit Rust's eine allgemeinere Bedeutung erhalten, — hoffen wir aber, nur zu ihrem Vorteil: sie erweitert ungezwungen den poetischen Inhalt und schmiegt sich dem musikalischen Ausdruck ganz vorzüglich an. — Das Direktorium der Bach-Gesellschaft war so freundlich, die Benutzung jener Umdichtung für meine Bearbeitung zu gestatten, wofür ich ihm hiermit den verbindlichsten Dank sage.

In der Trauer-Ode bedient sich Bach verschiedener Instrumente, die gegenwärtig außer Gebrauch gekommen sind. Es mußten daher die beiden „Viola da gamba" dem Violoncell zugewiesen werden: eine Umgestaltung, welche den Bach'schen

*) Mit Erlaubnis der Verlagsfirma Fr. Kistner in Leipzig.

**) Siehe oben S. 28.

Intentionen wohl am nächsten kommen möchte. Ferner erscheinen im Original: Liuto I u. II, die desgleichen im heutigen Orchester fehlen. Da sie Bach fast überall mit dem Continuo unisono gehen läßt, glaubte ich ihrer ganz entbehren zu dürfen und benutzte nur in dem Altrezitative („Von hoch herab“), wo sie selbständig auftreten, statt ihrer 2 Violen. Die ursprüngliche Viole wurde hier einer dritten Violine zugeteilt. Bei starker Besetzung des Orchesters können übrigens 2 Violoncells im Pizzikato die beiden Lauten da, wo sie von Bach ausdrücklich vorgeschrieben sind, mit guter Wirkung vertreten. — Im Tenorrezitativ („Im Leben fromm“) habe ich die beiden Oboe d'amore, die unsere Oboen in den tieferen Lagen nicht ausführen können, durch Klarinetten besetzt. — Als Ergänzungsmaterial würden außerdem noch 2 Klarinetten, 2 Fagotte und 2 Hörner gebraucht. Letztere erwiesen sich an vielen Stellen als besonders dienlich, die höheren und tieferen Tonverhältnisse des Bach'schen Orchesters auszugleichen. Dem etwaigen Widerspruche, daß sich Bach in seinen Passions- und Trauermusiken der Blechinstrumente meist enthalten habe, hoffe ich damit begegnen zu können, daß man in jener Zeit von diesen Mitteln einen etwas einseitigen Gebrauch machte: man wandte sie nur zum Ausdrucke glänzender Freude an. Das moderne Orchester hat die Effekte der Blechinstrumente wesentlich zu erweitern gewußt, und sie erweisen sich gegenwärtig auch ganz entgegengesetzten Absichten dienstbar.

Schließlich kann ich nur nochmals wiederholen, „daß mein Streben lediglich darauf gerichtet war, die mancherlei Schwierigkeiten, welche einer Aufführung des Werkes entgegen stehen, nach Kräften aus dem Wege zu räumen. Man mag in aller Freiheit von diesen meinen Vorschlägen Gebrauch machen und sie vor allem nach der Originalpartitur, welche durch die vorliegende nicht ersetzt werden soll, immer neuen Prüfungen unterwerfen. Ähnliche Arbeiten anzuregen und so eine gleichmäßige Tradition für die Wiederbelebung Bach'scher Werke anzubahnen, ist einer der Hauptgesichtspunkte, die mich zur Herausgabe der Trauer-Ode in dieser Gestalt bestimmt haben.“

Halle, im Mai 1866. **Robert Franz.**

VI.

Vorbemerkung

zu Joh. Seb. Bach's Passionsmusik nach dem Evangelisten Matthäus

mit ausgeführtem Akkompagnement

bearbeitet von **R. F.** Partitur.*)

Es ist eine historisch nicht anzuzweifelnde Tatsache, daß bei der Aufführung der Matthäuspassion wie anderer Vokalkompositionen Bach's zu den in der Partitur speziell ausgeführten Stimmen noch freies Akkompagnement getreten ist, welches sich nicht nur an den Solosätzen, sondern durchweg je nach den Umständen mehr oder weniger beteiligte. Wahrscheinlich ist, daß für die Passion zu diesem Zwecke sogar zwei Orgeln und ein Cembalo benutzt wurden. Die von Bach den beiden Continuos höchst sorgfältig beigefügte Generalbaßschrift läßt, während es an jeder Tradition über die beim Akkompagnement befolgte Methode im einzelnen fehlt, ebensowenig darüber in Zweifel, daß diese Begleitung sehr wesentliche Lücken der Partitur auszufüllen hatte.

Bei der Wiederbelebung des großen Werkes hat man seither meist hiervon abgesehen, sich genau an die Noten der Partitur gehalten oder, wenn man eine Orgelstimme hinzutreten ließ, dies doch nur in ungleicher und schwankender Weise gewagt, betreffs der Solosätze sich aber damit geholfen, daß man die größere Zahl derselben vollständig überging. Die natürliche Folge war, daß die Rezitative ganz in den Vorder-

*) Mit Erlaubnis der Verlagsfirma Breitkopf u. Härtel in Leipzig.

grund traten und die Chormassen nur ein unzureichendes Gegengewicht in wenigen Arien fanden. Die großen auch mit solchen Aufführungen erzielten Erfolge ließen zunächst trotz aller Rügen der Kritik über jene Unzuträglichkeiten wegsehen, dennoch drängt die Einsicht in die Mißstände der bisherigen Praxis wie jene historische Gewißheit nunmehr dazu, das jetzt Gebräuchliche durch eine den Intentionen Bach's näher tretende, allerdings erst neu zu bildende Tradition zu ersetzen.

Hierzu will die nachfolgende Bearbeitung den ersten Schritt tun. Sie will, da ein freies Akkompagnement im Sinne Bach's ein der Gegenwart unerreichbares Ziel sein möchte, dasselbe durch anderweite, uns zugängliche Mittel in diskreter Weise zu ersetzen, damit vollständige Aufführungen des ganzen Werkes zu ermöglichen und denselben einen einheitlicheren Verlauf zu sichern suchen.

Nur diese Erwägungen haben den Unterzeichneten die natürliche Scheu, einem solchen Werke selbsttätig nahe zu treten, überwinden lassen: er hat nichts gewollt, als den Andeutungen der Generalbaßschrift im engsten Anschluß an den Stil des großen Meisters, wie er ihn nirgends verleugnet, eine bestimmte, in sich abgeschlossene Form zu geben. —

Im einzelnen ist folgendes zu bemerken.

Die vorliegende Ausgabe markiert den neu hinzugefügten Satz überall durch das Zeichen (F) und gibt im übrigen das Original treu wieder. Nur sind, im Interesse schnellerer Orientierung und einheitlicher Auffassung bei der Aufführung, dem Original — wie den neuen Stimmen Vortragsbezeichnungen beigesetzt, vorkommende Vorschläge je nach den Umständen als kurze oder lange bezeichnet, außer Gebrauch gekommene Instrumente durch die entsprechenden neueren ersetzt, was — z. B. in der Baßarie: „Komm, süßes Kreuz“ zu einigen Modifikationen der ursprünglichen Form nötigte. Weiter ist der Versuch gemacht, das Tempo der einzelnen Sätze nach den jetzt üblichen Bezeichnungen anzudeuten. In einigen Arien ist die Repetition des ersten Teils in gedrängterer, verkürzter Form gegeben, — durch eingeklammerte Da Capo- und Fine-Zeichen ist daneben jedoch die ursprüngliche Fassung ersicht-

lich gemacht. Der Raumersparnis wegen ist in der Regel die Bach'sche Generalbaßschrift weggelassen; sie schien entbehrlich, weil sie in anderer, anschaulicher Form ohnehin durch das ihr genau entsprechende Akkompagnement wiedergegeben wird.

Letzteres ist wesentlich Orchesterinstrumenten, je nach den Umständen dem Streichquartett oder den Holzbläsern, übertragen. Die Mehrzahl der Stimmen hat sich in neuerer Zeit für die Anwendung solcher Mittel erklärt, die namentlich der Orgel gegenüber den Vorzug größerer Beweglichkeit und Schmiegsamkeit haben, der für Bearbeitungen Bach'scher Werke um so höher anzuschlagen ist, als auch das Akkompagnement durch die Stimmführung des Originals zu polyphoner Haltung unvermeidlich gedrängt wird. Trotz dieser Ähnlichkeit liegt es jedoch, wie ich, um Mißverständnissen zu begegnen, ausdrücklich hervorhebe, nicht in der Absicht, bei der Ausführung das Akkompagnement als etwas gleich Selbständiges und Bedeutungsvolles wie die Originalstimmen behandeln zu lassen. Der von mir vorgeschlagene Satz soll nur den fernen Hintergrund der Orgel vertreten, deren Stimmgewebe die von Bach fixierten Vokal- und Instrumentalstimmen nirgends verdecken und erdrücken darf, sondern nur wie in einem feinen, durchsichtigen Netze auffangen und tragen soll. Nur wenn man dies im Auge behält, wird richtige Verteilung von Licht und Schatten gewonnen werden. Freilich setze ich hierbei voraus, daß sich die Ausführenden, die Sänger eingeschlossen, auch darüber klar sind, daß Bach's obligate Vokal- und Instrumentalstimmen an einzelnen Stellen absichtlich in der Art der Mittelstimmen geführt werden, um, wie die ganze Anlage deutlich ergibt, dem Akkompagnement Raum für eine weitere Entwicklung der Hauptthemen zu lassen. Ich verweise in dieser Beziehung auf den Verlauf der Tenorarie: „Geduld". —

Obschon Bach in der Passion keine Blechinstrumente und Pauken angewendet hat, glaubte ich auf ihre Mitwirkung nicht ganz Verzicht leisten zu müssen. Vielleicht war es ja überhaupt mehr eine Forderung des kirchlichen Herkommens in

der Passionszeit, die den Meister von jenen Instrumenten auch da absehen ließ, wo sie ohne Zweifel von gewaltigem Effekt waren. Außerdem benutzte man in jener Zeit diese Mittel fast ausschließlich zum Ausdruck glänzender Freude und kannte ihre charakteristischen Eigenschaften weniger nach der entgegengesetzten Richtung. Die von mir eingeführten Hörner, Posaunen und Pauken sind übrigens mit möglichster Zurückhaltung gebraucht worden, — hoffentlich rechtfertigen die betreffenden Stellen einigermaßen ihre Anwendung. Nötigenfalls können diese Stimmen, wenn man den erstrebten Effekt scheut, weggelassen werden, da für Vollständigkeit der Harmonie schon im übrigen gesorgt ist.

Bei diesen Grundlagen war die Mitwirkung der Orgel auf die Begleitung der Choräle und der entscheidenden Stellen der Chöre zu beschränken, um die eigentümliche Wirkung der Bach'schen Instrumentierung möglichst wenig zu beeinträchtigen. Wo es an einer Orgel gebricht, wird das Orchester sie ganz entbehrlich machen; andererseits ergeben die Stimmen des letzteren das Material für eine etwa wünschenswert erscheinende Erweiterung der Orgelstimmen.

Zur Begleitung der Sekkorezitative ist die Orgel ihres starren Tons wegen wenig geeignet, die Benutzung des Streichquartetts verbot sich durch Bach's deutliche Absicht, es nur bei den Jesu-Rezitativen eintreten zu lassen. Abgesehen von einigen ausdrucksvollen Stellen, in denen die Bezifferung durch Klarinetten und Fagotte ausgeführt wird, ist daher hier die Begleitung dem Flügel übertragen. Hierfür spricht seine, namentlich bei zweckmäßiger Benutzung des Pedals wohltätig abstechende Klangfarbe, die größere Beweglichkeit der Spielweise, endlich das neuerer Zeit zu wenig beachtete ältere Herkommen, an dem nach den Ausführungen von Rietz (Joh. Seb. Bach's Werke, 4. Jahrgang, Vorrede S. 22) unzweifelhaft auch Bach bei der Aufführung der Passion festgehalten hat. Der Hinzutritt der Kontrabasse (und Violoncells)*) zum Flügel

*) Wie H. Reimann in der Vorrede zu seiner Partitur der Johannespassion zu der Behauptung kommt, Franz habe den Hinzutritt der Violon-

ist aber nicht ratsam, — letztere sind daher in der Partitur für die Dauer des Flüggelakkompagnements als wegl[illegible] markiert, dagegen zu benutzen, wenn man aus irgendwelchen Gründen die Begleitung dieser Rezitative mit Ausschluß des Flügels den Violoncells in der herkömmlichen Weise überläßt. Für einen solchen Fall ist bei diesen Bässen die Generalbaßschrift beibehalten.

Die Viola da Gamba des Originals ist durch das Violoncell, die Oboe d'amore und Oboe da caccia durch Klarinetten, an deren Stelle englische Hörner, wenn solche zur Verfügung stehen, sich vielleicht der Klangfarbe wegen noch mehr empfehlen würden, ersetzt. In der Baßarie „Mache dich, mein Herze, rein" schien die intendierte Klangwirkung der beiden Oboe da caccia nur durch Kombination zweier Oboen und Klarinetten zu erreichen. — Die den Cantus firmus des ersten Chors verstarkende Diskantposaune kann, wo solche nicht vorhanden, durch eine Trompete ersetzt werden.

Aus Pietät gegen den großen Schöpfer des Werks wie aus schuldiger Rücksicht auf die erheblichen Opfer, welche die Herrn Verleger in gleichem Sinne zu bringen sich bereit gefunden haben, hat der Unterzeichnete seine ganze Kraft an diese Bearbeitung gesetzt; er empfiehlt dieselbe der Teilnahme des musikalischen Publikums. Sonst ist er weit entfernt zu glauben, allen Ansprüchen, die von ganz verschiedenen Standpunkten aus erhoben worden, gleichmäßig entsprochen zu haben, hofft aber doch, die gebotene Lösung des gegebenen Problems nicht unwesentlich durch seine Arbeit gefördert zu haben. In diesem Sinne wird er stets bereit sein, ähnlichen Versuchen, denen es gelingt, dem erstrebten Ziele noch näher zu kommen, seine freudige Zustimmung nicht zu versagen, und jeder Kritik, die sich in solch positiver Weise zu betätigen weiß, sich willig unterzuordnen.

Halle, im Januar 1867.

Robert Franz.

cells — nur nicht der Kontrabässe — zu dem Flügel gew[illegible] zu der Franz'schen Partitur unerklärlich. D. Herausgeber.

VII.

Vorbemerkung zu
Jubilate von Georg Friedrich Händel
mit ausgeführtem Akkompagnement
herausgegeben von **R. F.** Partitur.*)

Händel's Jubilate wurde in Verbindung mit dem Utrechter Te Deum im Jahre 1713 komponiert und von John Walsh in Partitur herausgegeben. Das Werk ist in Deutschland als 100. Psalm durch eine bei Breitkopf und Härtel erschienene Bearbeitung bekannt geworden. Leider stellt diese im Grunde genommen nur eine Korrumpierung des Originals dar, denn mit unbegreiflicher Rücksichtslosigkeit sind fast in jeder Nummer die gewaltsamsten Abänderungen vorgenommen: willkürlichen Kürzungen und Dehnungen, unmotivierten Korrekturen des Satzes, sowie endlich unschönen Formen in der Deklamation und im Rhythmus begegnet man allenthalben. Zwar hat Chrysander in seinem Leben Händel's (Bd. I S. 402/3) bereits auf diese wenig erfreulichen Tatsachen hingewiesen und damit das Original eigentlich wieder in sein gutes Recht eingesetzt: in seiner ursprünglichen Gestalt wird dasselbe aber wohl kaum zu Aufführungen benutzt werden können, da die Mitwirkung des Akkompagnements wesentliche Vorbedingung ist. Aus diesem Grunde hielt ich eine Bearbeitung des Jubilate im engen Anschluß an Händel's Partitur für notwendig und übergebe dasselbe hiermit dem musikalischen Publikum.

Im allgemeinen leiteten mich dabei dieselben Grundsätze, welche ich in der Vorbemerkung zu Bach's Magnificat**)

*) Verlag von F. E. C. Leuckart in Leipzig.

**) Siehe oben S. 28.

schon ausführlich dargelegt habe, — ich brauche mich also hier nur über Einzelnes und Zufälliges zu erklären.

Die erste Nummer betreffend schien es nicht unangemessen, der das Altsolo begleitendenden Trompete eine C-Klarinette zur Seite zu stellen; ist ein Bläser vorhanden, der über einen leichten Ansatz in der Höhe verfügt, so wird man Händel's Text aus meiner Bearbeitung unschwer restituieren können. In Nr. 3 erlaubte ich mir, um eintretenden Härten einigermaßen zu begegnen, hier und da kleine Vorschlagsnoten; wer an ihnen etwa Anstoß nehmen sollte, mag sie einfach weglassen. In Nr. 5 endlich hielt ich eine Umgestaltung der Stimmbesetzung aus praktischen Gründen für geboten. Händel hat dies Terzett für zwei Alte und einen Baß und zwar in der Art geschrieben, daß der erste Alt überall den zweiten, mit alleiniger Ausnahme der Schlußstelle, unterschreitet. Außerdem bewegt sich der Oberalt durchweg in Lagen, die es fast unmöglich machen, ihn durch weibliche Stimmittel zu einer wirkungsvollen Geltung zu bringen. Ich habe ihn daher dem Tenor, der ihn ganz bequem auszuführen vermag, übergeben; nur bei jener bereits erwähnten Schlußstelle vertauschte ich beide Partien und ließ sie ineinander übergehen. Auch hier wird sich Händel's Satz mühelos wieder herstellen lassen, falls ein Kontraalt zur Verfügung steht.

Die Instrumentation ist in der vorliegenden Bearbeitung durch folgende Mittel erweitert: Flöten, Oboen (diese jedoch nur teilweise), Klarinetten, Fagotte, Hörner, Posaunen, Pauken und Orgel. Letztere erscheint nur verstärkend und bei den entscheidenden Stellen; sie kann, weil außerdem für die Vollständigkeit der Harmonie Sorge getragen ist, nötigenfalls wegbleiben. Die übrigen Instrumente treten teils das Akkompagnement ergänzend, teils die Klangverhältnisse ausgleichend, auf. Das neu hinzugefügte Material ist überall durch das Zeichen (F) kenntlich gemacht; — im übrigen wird das Original treu wiedergegeben.

In betreff der Textunterlage mußte ich natürlich, sobald es die Umstände erheischten, von Luther's Übersetzung absehen, indem ich bemüht war, die Deklamation des Originals mög-

lichst unversehrt zu erhalten. Die mit beigefügten englischen Worte mögen die hier und da nötig gewordenen Abweichungen markieren.

Schließlich wurde auf Wunsch des Verlegers in die Partitur ein Klavierauszug mit eingetragen, der für das Einstudieren vielleicht nicht ganz unerwünscht sein dürfte.

So sei denn das Jubilate als ein Werk, welches einer jeden größeren Musikaufführung zur Zierde gereichen wird, der Benutzung dringend empfohlen. Diese vorausgesetzt, würde es dem Unterzeichneten die höchste Genugtuung gewähren, eine Komposition, mit welcher Händel den Reigen seiner unsterblichen Großtaten auf dem Gebiete der religiösen Musik gewissermaßen eröffnete, der Teilnahme der Mitwelt um ein Geringes näher geführt zu haben.

Halle, 1868.

Robert Franz.

VIII.

Vorbemerkung
zu Georg Friedrich Händel
Arien aus verschiedenen Opern

mit Begleitung des Pianoforte

bearbeitet von **R. F.**

(Von verschiedenen Nummern sind auch die Orchester-Partituren und Orchester-Stimmen gedruckt.)*)

Eine Reihe von Kunstwerken ersten Ranges dem Publikum wieder zugänglich zu machen, ist die Absicht dieser Sammlung Händel'scher Opern-Arien.

Dieselben sind schon bei Händel's Lebzeiten gedruckt; sie sind voll einfacher, schlagender Melodik, zugleich Muster von Sangbarkeit und haben im Munde großer Sänger bereits Händel's Zeitgenossen entzückt; sie sind voll dramatischen Lebens, von mannigfachster, abstechender Charakteristik; sie entfalten den ganzen Reichtum des Menschenherzens in Freude und Schmerz, Liebe und Haß, in majestätischem Aufschwung und harmlosem Sichgehenlassen, — wie konnten sie der Vergessenheit anheimfallen?

Die vornehme, exklusive Haltung der Händel'schen Oper, die gleichmäßige Höhe, auf der sie sich, alles extreme, wüste Wesen ablehnend, zu halten, die Reinheit des Ausdrucks, welche jede Leidenschaft zu adeln und zu klären weiß, das dementsprechende Festhalten an den lyrischen Grundelementen der dramatischen Situation im Gegensatz zur späteren Dramatik

*) Mit Erlaubnis der Verlagsfirma F. Kistner zu Leipzig.

die damit zusammenhängende Breite und Fülle der Behandlung der musikalischen Stoffe, dieses alles reicht nicht aus, jene Tatsache zu erklären, am wenigsten für die, welche die höchsten Ziele der Kunst nicht aus dem Auge verloren haben.

Der Grund dafür ist vielmehr in erster Linie in der fragmentarischen Form zu suchen, welche Händel selbst im Anschlusse an die Traditionen seiner Zeit diesen Kompositionen fast durchweg gegeben hat. Sie setzt eine Ergänzung, ein hinzutretendes Akkompagnement, eine der Neuzeit verloren gegangene Kunst der Improvisation voraus, für die, wie wohl niemand mehr bestreitet, ein Ersatz gefunden werden muß. Man ist nur in Differenz über die Methode, welcher solche rekonstruierende Tätigkeit zu folgen hat. Die einen wollen sie auf das Notdürftigste beschränken, sie dulden etwa eine Stimme, welche die bei Händel fehlenden Akkordintervalle ausfüllt und in befremdlicher Beweglichkeit überall da einspringt, wo sich solche Lücke zeigt, und glauben, aus Pietät alles weitere zurückweisen zu müssen.

Andere lassen einen reichlichen Gebrauch der Harmonie neben den Händel'schen Stimmen zu, halten aber doch beide Elemente möglichst gesondert, um dem Meister nicht zu nahe zu treten.

Diesen Diskussionen gegenüber ist hier auszusprechen, daß es schließlich doch nur darauf ankommen kann, eine einmal gegebene Aufgabe künstlerisch, d. h. mit künstlerischem Formensinn, mit künstlerischer Freiheit, womöglich mit künstlerischem Erfolge, also durch Herstellung eines einheitlichen, organisch entwickelten Ganzen zu lösen. Nur so können, wie auch Kritiker und Historiker über die berührten Fragen denken mögen, jene vergessenen Werke wieder in ihr Recht eingesetzt werden.

Diejenigen, die gegen solches Unterfangen Bach's und Händel's Geister aufrufen, haben ihnen die Lippen zu lösen nicht vermocht und ihnen nur die eigene Weisheit in den Mund legen können. Es ist aber auch für die praktische Übung der Kunst gleichgültig, wie man sich etwa in früheren Zeiten beholfen haben mag, — was schön, d. h. unter anderem, was in seiner Gesamterscheinung wohltuend und be-

friedigend sei, darüber kann und muß die Gegenwart, wenn sie selbst Hand anzulegen einmal genötigt ist, nur nach der eigenen Überzeugung und Bildung entscheiden.

Daß ich hiermit nicht schrankenlose Willkür predige, dagegen habe ich mich schon bei der von mir veröffentlichten Bearbeitung *Bach*'scher Arien verwahrt. Jene Auffassung führt vielmehr zu dem Anspruche stilvoller Haltung aller Zusätze; diese müssen sich den polyphon geführten Hauptstimmen durchweg leicht anschmiegen; sie müssen in ihren wesentlichen Elementen den Hauptstimmen selbst entnommen, aus ihnen hergeleitet werden; sie sind dem Gesamtausdrucke allenthalben dienstbar zu machen und haben so auch ihrerseits die Grundstimmung, deren poetischen Gehalt, zur Darstellung zu bringen. *Für diese Konsequenz spricht jede Note der von den älteren Meistern selbst in ihren Partituren wirklich ausgeführten Stücke; in diesen aber besitzen wir die einzigen authentischen Muster, die einen Anhalt gewähren können.* Es handelt sich also in allem Ernste um den Wetteifer mit den großen Männern selbst, um die Ausführung der von ihnen hinterlassenen Skizzen nach den Vorbildern, die wir von ihnen besitzen.

Ob und inwieweit ich dies hochgesteckte Ziel erreicht habe, muß ich dem Urteil des Publikums überlassen. Ich bitte nur, beachten zu wollen, daß es mir auf diesem Standpunkte nicht in den Sinn kommen konnte, einen Klavierauszug in herkömmlicher Weise zu geben, den Satz also der notdürftigsten Technik des Klavierspiels anzupassen oder vor allem die Bequemlichkeit der Spieler im Auge zu behalten, z. B. die Noten der rechten Hand ausschließlich dem oberen, die der linken nur dem unteren Systeme zu überweisen. Es mußte mir bei der Schreibweise vielmehr daran liegen, das Stimmgewebe übersichtlich zu erhalten, um so über Unsicherheiten in der Phrasierung und Akzentuation, wo möglich, hinwegzuführen, im übrigen das Ganze — den zweckmäßigen Gebrauch des Pedals und einige Gewandtheit des Spielers in den Seitenbewegungen des Handgelenks vorausgesetzt — in den Grenzen der Ausführ-

barkeit zu erhalten. Jeder geübte Spieler wird bei einigem Studium auch die schwereren Stellen bewältigen können.

So glaube ich nur getan zu haben, was mir die Pietät gegen Händel zu gebieten schien: ihm mit schülerhafter Ängstlichkeit zu nahen, halte ich für ein viel vermesseneres Beginnen, als das Beste, worüber ich verfügen konnte, alles, was im Bereiche meiner Kraft lag, daran zu setzen, um diesen Kompositionen eine ihrem Gehalte entsprechende Tonfülle zu geben. In gleichem Sinne habe ich kein Bedenken getragen, die Repetitionen des ersten Teils angemessen zu kürzen, jedoch — für ängstliche Gemüter — daneben an den betreffenden Stellen das Da Capo- und Fine-Zeichen hinzugefügt, aus denen sich die Originalform ergibt.

Die Arien selbst, denen sich später ähnliche Zusammenstellungen für die übrigen Stimmen anschließen werden, sind einem Sammelwerke, das in der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts unter dem Titel „Apollo's Feast" bei Walsh in London erschien und von dem mir ein Exemplar von der Großherzoglichen Bibliothek zu Schwerin auf das liberalste zur Disposition gestellt worden ist, entnommen, mit alleiniger Ausnahme der Arie „Mio bel tesoro" aus Alcina, welche der von der deutschen Händel-Gesellschaft veröffentlichten Partitur entlehnt ist.

Die italienischen Originaltexte, denen Händel's Musik auf das feinste angepaßt ist, sind schon deshalb beibehalten; im Interesse weiterer Verbreitung wurde eine deutsche Übersetzung hinzugefügt, welche ich der kunstgewandten Feder von W. Osterwald verdanke.

Halle, den 22. April 1869.

Robert Franz.

IX.

Offener Brief an Eduard Hanslick über Bearbeitungen älterer Tonwerke namentlich Bach'scher und Händelscher Vokalmusik

von R. F.*)

Ihr freundliches Interesse an meinen Bearbeitungen Bach'scher und Händel'scher Tonwerke gibt mir erwünschte Veranlassung, mich über einen Gegenstand, der für die Praxis älterer Vokalmusik von höchster Wichtigkeit sein dürfte, ausführlicher gegen Sie auszusprechen. Die Frage, nach welchen Grundsätzen die Bearbeitung des Akkompagnements solcher Kompositionen herzustellen sei, kann gegenwärtig mit vollem Rechte eine brennende genannt werden: daher ist möglicherweise dem einen oder dem anderen eine Orientierung über dieselbe nicht ganz unwillkommen. Die nachfolgenden Auseinandersetzungen sind als das Resultat einer Reihe von Erfahrungen, die ich in dieser Kunstangelegenheit machte, zu bezeichnen; — gerade deshalb haben sie vielleicht einigen Wert, wenn dieser auch nur in dem Nachweise bestehen sollte, daß ich es an ernsten Anstrengungen schwierigen Aufgaben gegenüber nicht fehlen ließ. Der persönliche Charakter, den meine Darstellungen an sich tragen werden, entschuldigt hoffentlich die Wahl einer erzählenden Form, der ich mich um so lieber bediene, als sie die Möglichkeit bietet, die etwas spröde Natur des zu behandelnden Stoffes zwangloser hand-

*) Verlag von F. E. C. Leuckart in Leipzig.

haben zu können. Demnach referiere ich eines breiteren, wie ich überhaupt zu jenen Bearbeitungen gekommen bin, welchen praktischen Bedürfnissen ich mit ihnen zu genügen suchte, und deute nebenbei an, welche künstlerische Ziele ich mir steckte.

Neigung, vielleicht auch natürliche Anlage, zogen mich seit Jahren zu Bach's und Händel's Musik. Mein bescheidener Wirkungskreis in Halle war diesen Bestrebungen nicht ganz ungünstig, — sie wurden bald der Mittelpunkt der von mir geleiteten Singakademie. Damals, ich rede von den ersten vierziger Jahren, mußte man sich zu behelfen suchen, wie es die Verhältnisse gerade mit sich brachten. Händel's Oratorien beschränkten sich für uns auf die von Mozart und Mosel bearbeiteten, — Bach's Kantaten und Messen auf die von Marx besorgten Ausgaben. Wir führten die Sachen auf, wie sie die Vorlagen darboten, und nahmen naiv genug an, daß mit ihnen der Inhalt jener Kunstwerke völlig erschöpft sei. Zwar machte das Publikum zuweilen große Augen, wenn ihm in einer Bach'schen Kantate ein seltsames Zwiegespräch zwischen Flöte und Kontrabaß vorgetragen wurde, oder wenn gar der Continuo einen langen, grämlichen Monolog zum Besten gab, — dergleichen focht uns aber weiter nicht an und kam auf Rechnung der guten, alten Zeit, die man hinnehmen zu müssen glaubte, wie sie eben war.

In diese jugendliche Tätigkeit fielen nun die Gesamtausgaben der Bach'schen, später die der Händel'schen Werke, den Aufführungen eine Fülle neuen Materials in wohlverbürgten Formen bietend. Da nahmen sich denn freilich Bach's Kantaten ganz anders aus, als bei Marx: überall reiche Bezifferungen, die doch nicht zwecklos vorhanden sein konnten und auf eine früher geübte Kunstpraxis bestimmte Rückschlüsse gestatteten. Meine Zweifel an der Ausführbarkeit dieser Vorlagen gingen jedoch nicht tief genug, um mich vom Einstudieren der einen oder der anderen abzuhalten. Die im Tonsatz ziemlich abgeschlossenen Chöre stellten sich keineswegs als Hindernisse dar, dafür aber die Solonummern, der vielen defekten Stellen wegen, um so mehr.

Anfangs griff ich zu einem verzweifelten Mittel, das man

auch jetzt noch vielfach in Anwendung bringt, — ich strich munter darauf los und benutzte höchstens die Piecen, deren Begleitung Bach einigermaßen vorgesehen hatte. Auf die Dauer konnte das freilich nicht so fortgehen: einmal wurde der Zusammenhang des Ganzen oft bedenklich in Frage gestellt und dann standen wieder einzelne Arien in gar zu herrlichen Umrissen da, als daß man sie ohne weiteres übersehen durfte, — kurzum, ich entschloß mich zu dem Versuche, ein Akkompagnement auszuarbeiten. Zuerst probierte ich es mit akkordischen Ausführungen, merkte aber bald, daß damit hier nicht durchzukommen war: die Harmonien fielen bleischwer in die Bach'schen Stimmen hinein und fanden nirgends an dem geschmeidigen Continuo festen Halt: — statt zu unterstützen, hemmten dergleichen Zutaten nur den Verlauf. Längere Zeit hielt ich es für ganz unmöglich, einen Satz nach Wunsche zustande zu bringen und bedauerte lebhaft, auf manche fein skizzierte Arie Verzicht leisten zu müssen.

Eines Tages ging ich jedoch wieder ans Werk, diesmal aber mit dem Vorsatze, es der Abwechslung wegen mit der polyphonen Schreibart zu versuchen. Und siehe da: zu meiner freudigen Überraschung wurde plötzlich alles lebendig, die Stimmen schienen nur darauf gewartet zu haben, daß man sie niederschriebe, und waren offenbar prämeditiert worden. Schnell begriff ich, daß die Skizzen keineswegs flüchtige Entwürfe seien, sondern ebenso vollendet und abgeschlossen, wie der übrige wirklich ausgeführte Tonsatz. Indem die alten Meister dieselben aufzeichneten, schufen sie zugleich das noch fehlende Stimmgewebe im Geiste mit und konnten sich wohl um so mehr darauf verlassen, es wieder zu finden, als sie gewöhnlich selbst für die Ausführung des Akkompagnements Sorge trugen. Es muß also die Hauptaufgabe des Bearbeiters sein, hinter die eigentlichen Absichten der Autoren zu kommen und denen gemäß sich zu verhalten: bleibt auch die Rekonstruktion aus naheliegenden Gründen für uns stets problematisch, so wird doch in vielen Fällen ein Ergebnis zu gewinnen sein, das mit den Intentionen der Meister nicht gar zu sehr differiert. Bach's Bezifferungen namentlich dringen oft [illegible]

kleinste Detail, — es bedarf nur eines scharfen Auges und einer geschickten Hand, um dann zuversichtlich die letzten Entscheidungen treffen zu können. Demohngeachtet geht die Arbeit nicht überall so leicht vonstatten: manch liebes Mal habe ich tagelang ratlos vor ein Paar Takten gesessen und kenne Stücke, die befriedigend zu lösen der gegenwärtigen Kunsttechnik kaum gelingen dürfte.

Der gewonnenen Überzeugung gemäß, daß hier der polyphone Stil durchschnittlich vorbedacht sei, galt es nun die verschiedenartigsten Proben anzustellen: mißglückte eine Arbeit, faßte ich sie anders an und ruhte nicht eher, bis brauchbare Resultate zum Vorschein kamen. Allmählich bildete sich auf diese Weise eine Methode heraus, die, auf dem Material der Skizzen fußend, mit deren Bestandteilen die Ausführung bestreiten lernte. Sowohl in der Struktur des Basses als in dem Figurenwerke der Kantilene stellten sich Momente dar, die sich zu Motivbildungen eigneten und mit denen gearbeitet werden konnte; — waren sie nur erst aufgefunden, dann entwickelte sich der weitere Verlauf wie von selbst. Begreiflich genug: der Stil der alten Meister entsprang aus den einfachsten, elementarsten Gesetzen, — ihren Kunstgebilden liegt ein ganz ähnliches Prinzip zugrunde wie das, nach welchem Pflanze, Blüte und Frucht aus einem Keime emportreiben.

Aber auch die größte Formgewandtheit würde noch kein sicheres Gelingen verbürgt haben, wenn sie sich ohne stete Rücksicht auf die der Skizze innewohnende Stimmung hätte durchsetzen wollen: Beides mußte vielmehr Hand in Hand gehen und sich wechselseitig unterstützen.

So war ich denn hinsichtlich des Akkompagnements der Solosätze ziemlich im reinen und untersuchte nun weiter die Chöre. Um nicht unnütze Worte zu verlieren: das Akkompagnement hatte fast überall mitzuwirken, und zwar lag in ihm recht eigentlich der Schwerpunkt derartiger Musik. Ob der mit ihm Betraute an der Orgel, ob er am Cembalo fungierte: er war der Nerv des Ganzen, in ihm vereinigten sich sämtliche Fäden. —

Es kam also vor allen Dingen darauf an, einen Tonsatz

herzustellen, der ungezwungen in die eben vorliegende Komposition paßte, der die Grundstimmung derselben nicht störte, wohl aber ihren Ausdruck hob. Selbstverständlich mußte er im Stil und Geist des Meisters gehalten werden, — eine Aufgabe, die eine sichere Herrschaft über die damaligen Formen voraussetzte. Die Künste des einfachen und doppelten Kontrapunkts, der Imitation, des Kanons und der Fuge: den Alten waren sie keine Schranken gewesen, der Bearbeiter durfte sich durch dieselben ebenfalls nicht beengt fühlen.*)

War ein Tonsatz in diesem Sinne gewonnen, so handelte es sich demnächst um das Material, mit welchem er dargestellt werden sollte. Zu Bach's und Händel's Zeit hatte man sich des Cembalo und der Orgel bedient; zuweilen sollen sogar zwei Cembali und zwei Orgeln in Tätigkeit gewesen sein. Abgesehen davon, daß gegenwärtig niemand die sehr wichtige Vorfrage, wann jenes Instrument und wann dieses mitzuwirken habe, bestimmt zu entscheiden vermag, mahnen noch andere Gründe von einer zu ausgedehnten Anwendung beider ab. Das Cembalo ist im Strome der Zeiten untergegangen und mit ihm eine Menge kontrastierender Klangfarben, die, aus der Mischung des 4, 8 und 16-Fußtons entspringend, ohne Zweifel überraschende Wirkungen hervorgebracht haben mögen. So sehr dieser Verlust zu bedauern ist, wird man sich ihm doch fügen müssen: schwerlich ist der heutige Flügel ein passendes Äquivalent für das alte Cembalo. Haben z. B. die Violinen in hohen Tonlagen einen begleitenden Kontrapunkt zur Kantilene auszuführen, indem sie sich dabei nur auf den weit ab-

*) Um Mißverständnissen vorzubeugen und von gegnerischer Seite ausgesprochene unverständige Insinuationen abzuweisen, sei hier darauf hingewiesen, daß Franz mit den obigen Ausführungen selbstverständlich nur da für das Akkompagnement den polyphonen Stil verlangt, wo die vorhandenen Originalstimmen diesen tragen. Wie die diesbezüglichen Stellen seiner Schriften und besonders seine Partituren unwiderleglich beweisen, ist es ihm nicht beigefallen, das einfach akkordische Akkompagnement ganz in den Bann zu tun; seine künstlerische Überzeugung geht nur dahin, daß mit einseitiger Beschränkung auf das einfach Akkordische das Ziel nicht zu erreichen ist. Welche Begleitformen zu wählen seien, ob einfache, ob kompliziertere, hat die jedesmalige Vorlage zu lehren. D. Herausgeber.

stehenden Continuo stützen, so werden dergleichen Klangverhältnisse durch den hinzutretenden Flügel keineswegs ausgeglichen, sondern klaffen noch weit schneidender auseinander. Unser durch das moderne Orchester verfeinertes Ohr wird aber mit Recht wider solche Unvollkommenheiten protestieren und Abhilfe fordern dürfen.

Was nun die Benutzung der Orgel anbelangt, steht sie wohl bei Aufführungen in der Kirche, weit seltener aber bei denen im Konzertsaale zur Verfügung. Solange diesem Übelstande nicht abgeholfen ist, wird man oft genug auf die Mitwirkung derselben verzichten müssen. Aber auch noch andere, nicht minder wichtige Gründe sprechen wider einen zu ausgedehnten Gebrauch des mächtigen Instrumentes: selten stimmt es rein zum Orchester, weil seine Temperatur eine gleichschwebende, die des letzteren dagegen eine ungleichschwebende ist. Weiter hat sein Ton einen starren, unbiegsamen Charakter, der nicht in allen Registern leicht anspricht und durch einen äußerst komplizierten Mechanismus hervorgebracht wird.

Diese Bedenken schienen mir erheblich genug zu sein, um dem Cembalo und der Orgel beim Akkompagnement eine beschränktere Tätigkeit anzuweisen. Ersteres, dem natürlich der Flügel zu substituieren war, eignete sich vorzüglich zur Begleitung der Sekkorezitative, letztere konnte bei den entscheidenden Stellen, den etwa noch fehlenden Glanz hinzufügend, als Verstärkungsmittel dienen. Das eigentliche Akkompagnement, also der aus den Baßsignaturen gezogene Tonsatz, wurde aber dem Orchester überwiesen. Dieses hatte ja seitdem an Beweglichkeit, Mannigfaltigkeit und Ausdrucksfähigkeit, Eigenschaften, die ihm dem früheren Begleitungsmaterial gegenüber eine große Überlegenheit sicherten, außerordentlich gewonnen: es lag nahe, von solchen Vorzügen mäßigen Gebrauch zu machen. — Die Klarinetten und Fagotte empfahlen sich, weil ihre Klangwirkungen so ziemlich denen der Orgel entsprachen und sie außerdem ein treffliches Mittel zur Ausführung des vierstimmigen Satzes abgaben, der sich in ungezwungener Natürlichkeit überall einlegen ließ. Bei Aufführungen war dafür Sorge zu tragen, dies Bläserquartett in der Nähe des

ersten Kontrabasses, mit dem es im genauesten Verkehr stand, aufzustellen. So schmiegte sich das Begleitungsmaterial elastisch der Singstimme an und ließ fast vergessen, daß es nicht in der Hand einer Person, der des früheren Akkompagnenten, lag. — Die weichen Hörner deckten die Schärfe der hochgeführten Trompeten, Oboen und Flöten setzten hin und wieder feinere Lichter auf und dergleichen mehr. —

Demgemäß traf ich also meine Einrichtungen und war über den Erfolg, den sie hatten, freudig erstaunt. Das Orchester fand sich bald zurecht; die Sänger gewannen an Zuversicht, weil sie von jenem teilnehmend getragen wurden, und den obligaten Instrumenten war eine Unterstützung, die wie ein feiner Kitt weit auseinanderliegende Tonverhältnisse sauber verband, auch nur erwünscht. Außerdem sahen sich meine Arbeiten reichlich belohnt durch gar nicht zu verkennende Teilnahme des Publikums, das kaum glauben wollte, sich noch jener alten, wunderlichen Musik, die ihm schon manche schwere Stunde bereitet hatte, gegenüber zu befinden: — kurzum, alles trug dazu bei, mich von der Wahrheit meiner Prinzipien und deren Wert für die Praxis zu überzeugen.

Daß sich meine Tätigkeit im allgemeinen mit den Grundsätzen, denen Mozart's Bearbeitungen folgen, in Übereinstimmung befand, konnte ich damals, wo der Einblick in die Originale noch sehr erschwert war, kaum ahnen: erst später nahm ich es nicht ohne Genugtuung wahr. Wenn ich in dieser Tatsache keinen Zufall erblicke, vielmehr eine Notwendigkeit, die mit der natürlichen Beschaffenheit der Vorlagen zusammenhangt, so wird mir dies hoffentlich nicht als Anmaßung ausgelegt werden.

Der Wunsch lag nun nahe, die in Halle gewonnenen Resultate auch für weitere Kreise nutzbar zu machen. Bald bot sich Gelegenheit zur Veröffentlichung einiger Partituren, so daß nach und nach folgende Bearbeitungen erschienen: Bach's „Magnificat“, die Kantaten: „ich hatte viel Bekümmernis“, „Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit“, „o ewiges Feuer, o Ursprung der Liebe“, „die Trauerode“ und endlich: „die Matthäuspassion“. Außerdem: Händel's „Jubilate“, Astorga's „Stabat mater“ und Durante's „Magnificat“.

Von sämtlichen Publikationen versprach ich mir raschen Erfolg, — fand mich aber sehr getäuscht. Der Verdacht, daß die Mehrzahl der Künstler Seb. Bach's Namen lieber im Munde führe, als daß ihr die Verbreitung seiner Werke ernstlich am Herzen läge, schien sich leider zu bestätigen. Überdies mochte man es für unangemessen halten, sich von einem der Zeitgenossen in Dingen vorschreiben zu lassen, die sich jeder ebensogut, wenn nicht besser auszuführen getraute.

Dazu gesellte sich noch die unsicher tastende Haltung der Tageskritik: statt die betreffenden Werke als Novitäten, welche sie doch im Durchschnitt für die Gegenwart waren, aufzufassen und den lange genug vorenthaltenen Nachweis ihres außerordentlichen Wertes endlich zu führen, ließ man sie ganz unbeachtet und nörgelte dafür um so kleinlicher an meiner Tätigkeit. Daß es sich hier möglicherweise um eine Angelegenheit handeln könne, an deren guten oder schlechten Austrag das nächste Schicksal dieser Werke geknüpft sei, davon mochten die Herren Rezensenten wohl kaum eine Vorstellung haben. Dergleichen Arbeiten fielen nach ihrer Meinung in die Kategorie der Arrangements, die sich schon glücklich preisen durften, wenn man sie in die kleine Schrift der Musikzeitungen verwies.

Um aber meine Lage noch zu verschlimmern, tauchte damals eine Richtung auf, die sich zwar vorwiegend mit historisch-archäologischen, die Musik betreffenden Studien beschäftigte, jedoch wohl auch gelegentlich die Hand an rein Artistisches legte. Die Koryphäen derselben traten mit starkem Selbstgefühl, aber leider nur sehr mäßiger Kunstbegabung auf, — dessenohngeachtet wußten sie sich, da sie mit der Feder einen nicht zu unterschätzenden Einfluß auf die musikalischen Fachblätter ausübten, rührig zur Geltung zu bringen. Natürlich wurde die Frage, nach welchen Grundsätzen die Bearbeitung älterer Tonwerke gegenwärtig stattzufinden habe, alsbald in den Kreis ihrer Untersuchungen gezogen, — fand sie auch keine befriedigende Lösung, so kam sie doch wenigstens in Bewegung. Hinsichtlich des Begleitungsmaterials ging man, wie sich das hier von selbst verstand, direkt auf die Darstellungsmittel der Altvordern, also auf das Cembalo und die Orgel,

zurück. In diesem Punkte waren alle untereinander einig: weniger über die Methode, welcher die ergänzenden Tätigkeit zu folgen habe. Während einige die kuriose Forderung einer „größtmöglichen Neutralität der Ausfüllungen“ stellten, letztere mithin auf das bescheidenste Maß beschränkt wissen wollten, zeigten sich dagegen andere minder skrupulös und meinten, man brauche nur eine klare Einsicht in das ABC dieser Sache (der Akkompagnementskunst) zu haben, um sich leicht überall selbst helfen zu können; jeder geschickte Musiker, ja jeder musikkundige Dilettant wäre befähigt, den Weg, der hier einzuschlagen sei, ohne langwierige Studien mit Sicherheit zu betreten. Daß die „größtmögliche Neutralität der Ausfüllungen“ notwendig zur Charakterlosigkeit, die „klare Einsicht in das ABC dieser Sache“ aber zu offenbaren Leichtfertigkeiten führen müsse, kam dabei nicht weiter in Betracht.

Besonders ließ es sich die Redaktion der „allgemeinen musikalischen Zeitung“ angelegen sein, hier die Leitung zu übernehmen und führte dabei eine Sprache, daß man hätte glauben sollen, sie handle unter ganz bestimmten höheren Vollmachten. Namentlich behielt sie die Gesanginstitute, welche Händel'sche Vokalmusik zur Aufführung brachten, scharf im Auge. Ihre Forderungen beschränkten sich aber keineswegs auf eine treue Wiedergabe der Originale, ebenso energisch wurde auf das historische Akkompagnementsmaterial gedrungen, und zwar fand besondere Gnade, wer sich so eng als möglich den Partituren der „Deutschen Händel-Gesellschaft“ anschloß, deren Redaktion bekanntlich mit der der „Allgemeinen musikalischen Zeitung“ zusammenfällt.

Dagegen erfreuten sich die sogenannten „Bearbeitungen“ durchaus nicht des Wohlwollens der „Allgemeinen musikalischen Zeitung“. Mozart direkt anzugreifen, schien zwar aus naheliegenden Gründen inopportun, obschon die Klavierbegleitung der „Deutschen Händel-Gesellschaft“ zum Alexanderfest indirekt wenigstens eine eigentümliche Kritik des Mozart'schen Tonsatzes liefert*), — dafür wurde mit Mendelssohn um so

*) Als Beispiel dieser Kritik diene der 2. u. 3. Takt [illegible] Sopranarie: „Krieg ist Mühe“. Mozart's Tonsatz [illegible]

weniger Federlesens gemacht*), und nun gar das übrige obskure Gelichter ohne Umstände über Bord geworfen. So ließ sich unser Blatt noch vor kurzem**), veranlaßt durch ein Referat über die Aufführung des Händel'schen „Allegro" in der Wiener Singakademie, folgendermaßen vernehmen:

„Hoffentlich wird die Akademie nach diesem ihr abermals gelungenen Versuche eine vollständige Aufführung des „Allegro" zuwege bringen, wobei wir uns dem Wunsche des obigen Referenten um Benutzung der ursprünglichen Orchesterbegleitung (mit Ausschluß der leidigen modernen***) „Bearbei-

Die Klavierbegleitung der „Deutschen Händel-Gesellschaft" bemüht sich, die Mittelstimme etwas melodischer zu führen und überrascht uns bei der Gelegenheit mit einem nicht eben wohllautenden Quintenpaar; vielleicht wollte sie auch nur Mozart's verdeckte Quinten ironisch durch offene illustrieren. Übrigens paßt das g der Mittelstimme hierher wie die Faust aufs Auge. Man sehe:

*) Ob Mendelsohn's Orgelstimme zu „Israel in Ägypten" in Händel's Weise gehalten ist oder nicht, darüber möchte ich mir keine Entscheidung anmaßen, hinsichtlich der von der „Deutschen Händel-Gesellschaft" gelieferten Klavierbegleitung genannten Werkes braucht man schon weniger zweifelhaft zu sein.

**) Jahrgang VI. d. 19. S. 299.

***) Was mag hier das Wort „modern" zu bedeuten haben? Sind etwa

tungen") anschließen, weil nur dadurch die volle Wirkung verbürgt ist. Was wäre es anders als barbarische Geschmacklosigkeit, wollte man alte Gemälde neu überpinseln? Ist es aber in der Musik nicht genau dasselbe?" (Die Red.)

Was die zuletzt aufgeworfene Frage betrifft, so ist sie auf däs entschiedenste zu verneinen. Es ist keineswegs dasselbe, ein fertiges Gemälde zu überpinseln, und die von dem Urheber einer musikalischen Komposition offengelassenen Lücken nach seinen gegebenen Andeutungen auszufüllen. Hierüber ist weiter kein Wort zu verlieren; wohl aber halte ich mich für verpflichtet, den in obiger Anmerkung enthaltenen Hetzereien, die wahrscheinlich auch auf meine Bearbeitungen zielen werden (ja vielleicht gerade auf meine Partitur des „Allegro", nach der damals in Berlin eine Aufführung stattgefunden hatte, vor welchem Unglück man jetzt Wien zu schützen gedachte), mit einigen Bemerkungen entgegenzutreten. Sie wollen in keiner Weise eine oratio pro domo sein, sondern beabsichtigen nur die Konstatierung der Tatsache, daß, wenn etwa den väterlichen Warnungen der „Allgemeinen musikalischen Zeitung" Gehorsam geleistet würde, zurzeit noch nicht einmal der Apparat zu Aufführungen irgendeines der größeren Vokalwerke Händel's vorhanden sein dürfte; es sei denn, man suchte diese Aufführungen ohne Mitwirkung des Cembalo und der Orgel zu ermöglichen, oder mit dem Risiko einer Improvisation, so gut oder so schlecht sie der Augenblick eben bringt. — Gelänge es mir übrigens, die so schnöde behandelten „modernen Bearbeitungen" einigermaßen zu rechtfertigen und sie damit wider die Angriffe der „Allgemeinen musikalischen Zeitung" in Schutz zu nehmen, so würde ich mich schon der Sache wegen darüber freuen.

Diese Inschutznahme ließe sich z. B. recht wirksam durch den Nachweis führen, daß die Verfasser der Klavierbegleitungen und Orgelstimmen, welche die „Deutsche Händel-Gesellschaft" bringt, ebenfalls nichts weiter tun, als Händel durch „Bearbeitungen" zu „überpinseln", — jene Rechtfertigung aber

die Mozart'schen und Mosel'schen Bearbeitungen bei der nachfolgenden Verdächtigung ausgeschlossen.

könnte vielleicht am zweckmäßigsten erzielt werden mittels einer sorgfältigen Prüfung des Tonsatzes, dessen sie sich durchschnittlich zu bedienen pflegen.

Ersteres wird mit wenigen Worten geschehen sein. Die „Deutsche Händel-Gesellschaft" ediert nicht allein die Originale, sondern auch ein von fremder Hand, offenbar für praktische Zwecke bestimmtes und ausgeführtes Akkompagnement, durchgehends für Klavier, teilweise für Orgel. Eine solche Tätigkeit, die oft genug zu persönlichen Entscheidungen zwischen dieser oder jener Ausdrucksform nötigt, fällt aber mit dem zusammen, was mit dem Worte „Bearbeitung" — sofern sie überhaupt die Vorlagen gewissenhaft respektiert und sich nicht grundlose Verletzungen derselben zuschulden kommen läßt — bezeichnet wird. Demnach wäre die natürliche Konsequenz aus obigen Behauptungen der Redaktion: jede Ausführung des Akkompagnements, wenn sie die Mitwirkung eines Zweiten oder Dritten aus eigenen Mitteln erfordert, ist eine „barbarische Geschmacklosigkeit"; mithin müssen die Klavierbegleitungen und Orgelstimmen der „Deutschen Händel-Gesellschaft" derselben Beurteilung unterworfen werden: — sie begehen ebenfalls die „barbarische Geschmacklosigkeit", ältere Kunstwerke mit ihren Zutaten „neu zu überpinseln".

Über den zweiten Punkt, über den künstlerischen Wert jener Akkompagnementsausführungen, kann ich mich leider auch nur kurz fassen und kaum das Allgemeinste zur Besprechung bringen: wollte ich recht nach Wunsch verfahren und namentlich neben der negativen Kritik noch eine positive üben, so würde mein Brief leicht zu einem Folianten anschwellen.

Wie bereits erwähnt, handelt es sich bei Herstellung des Akkompagnements in erster Linie um einen Tonsatz, der, unter steter Schonung des überlieferten Materials, den Intentionen des Autors, hier also Händel's, nach Form und Inhalt entspricht. Es kann nicht oft und nachdrücklich genug gesagt werden, daß dieser Tonsatz das Original ebenso zu heben und zu schmücken, als er es abzuschwächen und zu verunzieren imstande ist. Im ersten Falle

wird er das nur Angedeutete durch sachgemäße Ergänzungen zu lebensvoller Geltung bringen, im letztern verwischt er sogar die bedeutsamsten Umrisse, weil er sie in Umgebungen versetzt, die mit ihrem Wesen im direkten Widerspruch stehen. Was hier nicht wie aus einem Gusse klingt, muß so lange Versuchen unterworfen werden, bis ein derartiges Resultat wirklich eintritt: die Möglichkeit dazu ist aber stets vorhanden. — Das Material, welches zur Darstellung der als sachgemäß bezeichneten Ergänzungen in Anwendung kommt, ob Orgel, Klavier oder Orchester, hat erst sekundäre Bedeutung; die Wahl desselben mag füglich dem Geschmacke und der Einsicht des Dirigenten überlassen bleiben*).

Prüfen wir also dieses Wichtigste an den Begleitungsformen, die uns die „Deutsche Händel-Gesellschaft" in der 32. ihrer Lieferungen bietet. Dieselbe enthält einen Teil der italienischen Duette und Trios, eignet sich aber darum für unser Vorhaben ganz besonders, weil hier die Singstimmen nur von einem bezifferten Basse unterstützt sind, der ein selbständigeres Akkompagnement bedingt, mithin einen volleren Blick in die Werkstatt der rekonstruierenden Tätigkeit zu werfen erlaubt.

Hoffentlich wird ein jeder mit mir darin übereinstimmen, daß Händel's Stil keine Schulfehler: Quinten, Oktaven und wie dergleichen verpönte Dinge sonst noch heißen mögen, aufgedrängt werden dürfen; nur wenn sie etwa der Zug der Stimmführung unter mildernden Umständen mit sich bringt, oder höhere Gründe für sie geltend gemacht werden können, lassen sie sich zur Not entschuldigen. Leider kann der Tonsatz jener 32. Lieferung von dem Vorwurfe, dergleichen nicht zu rechtfertigende Schulfehler in Masse gebracht zu haben, schwerlich freigesprochen werden. Sehen wir uns denselben genauer an, wobei es gestattet sein möge, mit Notenbeispielen einer zwar umständlichen, dafür aber um so anschaulicheren Beweisführung, vorzugehen.

*) Man wird sehr wohl tun, die Wertverhältnisse zwischen Tonsatz und Ausführungsmaterial unausgesetzt im Auge zu behalten; eine unbefangene Würdigung beider trägt nur zur Klärung der Ansichten, die bisher über die Behandlung des Akkompagnements verbreitet waren, bei.

(Es folgt der Nachweis einer Anzahl von Quinten- und Oktavenparallelen, welcher hier der Abkürzung halber ausgelassen ist. In den 80er Jahren veröffentlichte Chrysander eine neue 32. Lieferung. Der Herausgeber.)

Dieses Kontingent schwerer Verstöße gegen den reinen Satz habe ich flüchtig herausgegriffen; mit geringer Mühe ließe es sich verdoppeln und verdreifachen, wenn man noch Jagd auf durchgehende, ungleiche oder verdeckte Quinten und Oktaven, die doch ebenfalls ihr Bedenkliches haben, machen wollte. Dennoch lege ich auf dergleichen Vorkommnisse schon darum kein großes Gewicht, weil sich ein jeder durch verständige Korrekturen leicht selbst helfen kann: angesichts der anderen Eigenschaften des Tonsatzes wird das leider erheblichere Schwierigkeiten haben.

Was läßt sich denn wohl mit kontrapunktischen Führungen, — ich zitiere nur einige Beispiele — wie sie Seite 8, Zeile 3 und 4, oder Seite 37, Zeile 2, 3 und 4 anzutreffen sind, beginnen? Nicht durch inneres Leben entwickelt sich hier der Klavier-Tonsatz, sondern folgt höchstens einer mechanischen Ordnung des Rhythmus. Darum stehen auch die Töne so müde und gleichgültig nebeneinander, — es fehlt eben der schwungvolle Impuls, welcher wie mit fatalistischer Notwendigkeit einem bestimmten Ziele zutreibt. Diese drängende Gewalt, die, wie wir später sehen werden, auf der Gegenseitigkeit melodischer, harmonischer und rhythmischer Elemente beruht, ist einer der bedeutsamsten Züge des polyphonen Stils, — auch in der Ausführung des Akkompagnements wird sie eine hervorragende Rolle spielen müssen.

Und, um es nicht mit Stillschweigen zu übergehen, wie seltsam kontrastieren dergleichen nichtssagende Gänge mit den prachtvollen Formen der Händel'schen Originalstimmen! Hier strömt es von sprudelnder Lebenskraft über, — dort herrscht genau das Gegenteil davon.

Was soll man ferner zu der Haltlosigkeit der Stimmführung sagen, von der jede Seite, jede Zeile, ja jeder Takt beredtes Zeugnis ablegen? Wird auch die Ausführung des Akkompagnements nicht gar zu peinlichen Forderungen zu

unterwerfen sein, so müssen doch wenigstens überall Spuren von den Gesetzen, nach denen sich reale Stimmen in künstlerischer Freiheit untereinander bewegen, sichtbar werden: die Begleitung der Kammerduette weist sie fast nirgends auf. Bald reproduziert der Klaviersatz die Singstimmen ohne jede Zutat, — kurz darauf dämpft er deren flüssige Beweglichkeit durch tote Klänge wieder ab; in diesem Takte geht es zweistimmig her, im nächsten dreistimmig, dann plötzlich vier- oder gar fünfstimmig. Seite 76, Zeile 1, Takt 3, schreitet die Mittelstimme sogar unter den Continuo! Vergebens sucht man nach Gründen, welche dergleichen Erscheinungen veranlassen konnten: es herrscht eben die reine Willkür im Auftreten und Verschwinden der verschiedenen Partien.

Außerdem scheint man auch der Tatsache, daß die Tonqualität des Klaviers eine bestimmte Abrundung und Geschlossenheit der Harmonie verlange, wenig Berücksichtigung geschenkt zu haben: unaufhörlich wird Auge und Ohr durch verstümmelte Akkordformen gemartert, die doch nur eine spröde Ergänzung in den Singstimmen finden können.

Weiter begegnen wir auf Schritt und Tritt, namentlich in der ersten Hälfte der Lieferung, einem Klaviersatze, der den Fingern geradezu vorsintflutliche Aufgaben zumutet. So hat der Spieler Seite 42, Zeile 3 und 4, folgendes Tongespenst vorzutragen:

etc.

Das Hinzutreten der rollenden Singstimme wird nur geeignet sein, die Fadenscheinigkeit der eben mitgeteilten Stelle noch anschaulicher zu machen.

Das Gegenstück dazu liefert aber die 36. Seite, wo sich der Klaviersatz in knäuelartiger Verwachsenheit ununterbrochen hinschleppt.

Ferner dürfte die Bemerkung, so trivial sie auch klingen mag, hier nicht ganz überflüssig sein, daß sich ein gutes Musikstück in bezug auf Wohllaut stets befriedigend entwickeln muß. Der Mangel an letzterem ist es aber vornehmlich, wodurch die Ausführung des Akkompagnements der Kammerduette glänzt. Unmotiviertes Abspringen des Leittons — sogar in der Oberstimme, — stechende Verdopplungen alterierter und strebender Töne, unschöne Akkordlagen und was dergleichen verletzende Züge mehr sind, drängen sich allenthalben, am auffälligsten wieder in der ersten Hälfte der Lieferung, zutage. Mag es immerhin einige Klavierstücke Bach's und Händel's geben, in welchen nicht viel Rücksicht auf äußere Klangschönheit genommen ist, so sind doch dafür andere Werke von beiden Meistern vorhanden — und glücklicherweise bilden sie die große Mehrzahl, — welche nach der Seite hin nichts zu wünschen übrig lassen. Diese hat man sich bei Herstellung einer Klavierbegleitung zum Muster zu nehmen, nicht aber jene. An welche Vorbilder sich das Akkompagnement der italienischen Duette durchschnittlich lehnt, mag nur ein Beispiel zeigen. Seite 12, Zeile 2, Takt 2, 3 und 4, lesen wir:

etc.

Es wird nun keinen Augenblick befremden, wenn derartigen Erscheinungen gegenüber von einer lebensvollen Beteiligung des Akkompagnements an dem Inhalte [illegible], der in den feinsten Färbungen überall durchschimmert, kaum die Rede sein kann. Ein solcher Tonsatz stellt auch die vollendetsten Leistungen der Sänger in ein bedenkliches Licht und trägt außerdem sehr dazu bei, jene massiven, ein gebildetes Ohr zur Verzweiflung bringenden Ansichten über Ausdruck und Vortrag älterer Kompositionen zu verewigen.

Endlich ist noch zu bedauern, daß die 32. Lieferung der „Deutschen Händel-Gesellschaft“ keine Generalbaßschrift zu den Duetten gebracht hat. Zwei mir zur Verfügung stehende alte Handschriften, für deren Echtheit ich allerdings nicht bürgen kann, zeigen einen sorgfältig und reich bezifferten Baß. Sollte das Handexemplar, von dem in dem Vorwort der Lieferung wiederholt die Rede ist, keine Signaturen enthalten? Im Bejahungsfalle wäre es geradezu unverantwortlich, ein so wertvolles Material ohne weitere Angabe der Gründe den Kammerduetten entzogen zu haben, da es allein eine gewissenhafte Kontrolle des Satzes ermöglicht und überdies den Werken Händel's zugehört. —

Weit bin ich nun von der Annahme entfernt, daß die, welche sich mit der Ausführung des Akkompagnements der italienischen Duette und Trios befaßten, nicht imstande gewesen wären, einen wohltuenderen Tonsatz zu schreiben. Wurde ein solcher nicht geliefert, so wird man schwerlich fehlgreifen, wenn teils die Grundsätze, welche die Redaktion der „Allgemeinen musikalischen Zeitung“ gelegentlich über das A B C der Akkompagnementskunst verlauten ließ, teils gewisse Ansichten über die Kunstmaximen vergangener Zeiten verantwortlich gemacht werden. Meinen Überzeugungen in betreff dieser wichtigen Angelegenheit wurde bereits in der Vorbemerkung zu den von mir herausgegebenen Händel'schen Opernarien Ausdruck gegeben; da sie bisher zwar totge[illegible], nicht aber widerlegt worden sind, werden Sie es mit mir ganz zweckmäßig finden, sie hier wiederholt zu sehen. Es heißt dort: „Schließlich kann es doch nur darauf ankommen, eine

einmal gegebene Aufgabe künstlerisch, das heißt mit künstlerischem Formensinn, mit künstlerischer Freiheit, womöglich mit künstlerischem Erfolge, also durch Herstellung eines einheitlichen, organisch entwickelten Ganzen zu lösen. Nur so können, wie auch Kritiker und Historiker über die berührten Fragen denken mögen, jene vergessenen Werke wieder in ihr Recht eingesetzt werden. Diejenigen, die gegen solches Unterfangen Bach's und Händel's Geister aufrufen, haben ihnen die Lippen zu lösen nicht vermocht und ihnen nur die eigene Weisheit in den Mund legen können."

Man wird nun vielleicht den Einwand erheben: „die 32. Lieferung repräsentiert ja nur einen kleinen Teil des großen Unternehmens der „Deutschen Händel-Gesellschaft", — die Ausführung des Akkompagnements jenes Bandes mag, wir gestehen es schon zu, ihre Schwächen haben; dafür bleibt uns noch eine lange Reihe anderer Lieferungen, deren Klavierbegleitungen doch hoffentlich mehr künstlerischen Wert beanspruchen können."

Da es gegenwärtig nicht in meiner Absicht liegt, eingehendere Untersuchungen über diesen Punkt anzustellen, so halte ich mein Urteil zurück. Die außerordentlichen Verdienste, welche sich die Hauptredaktion der erwähnten Gesellschaft, der anzugehören ich mir zur großen Ehre anrechne, sonst noch um Händel und die korrekte Herstellung seiner unsterblichen Werke erworben hat, sind so über allem Zweifel, daß sie gar nicht hoch genug in Anschlag gebracht werden können. Diese Überzeugung darf mich jedoch nicht abhalten, wider Prinzipien aufzutreten, die nicht die Ausgabe selbst, sondern nur deren Akzidenz betreffen und mir geeignet scheinen, den ungetrübten Genuß an des Meisters Schöpfungen in Frage zu stellen.

Die Redaktion der „Allgemeinen musikalischen Zeitung", statt die gelegentlichen Bearbeitungen anderer, die doch auch nur auf Verbreitung Händel'scher Kunst gerichtet sind, bei jeder Veranlassung zu verunglimpfen, hätte aber besser getan, energisch auf die Tilgung offenbarer Mängel der Klavierbegleitungen einer monumentalen Ausgabe, die ja stets

den höchsten Anforderungen nach allen Seiten hin zu entsprechen hat, hinzuwirken.

Übrigens ist das grollende Eifern wider „leidige Bearbeitungen“ auch darum ungerecht, weil ihrer Vermittlung es hauptsächlich zu danken ist, daß sich eine Anzahl Händel'scher Oratorien in Deutschland einbürgerten: ich erinnere dabei nur an den Messias. Selbst Mosel's Arbeiten, so wenig ich deren Rücksichtslosigkeiten in Schutz nehmen mag, haben, man sträube sich dagegen wie man wolle, darauf segensreich hingewirkt. Daß die unbearbeitet gebliebenen Oratorien Händel's — ich führe nur die Meisterwerke: Herakles, Semele, Susanna und Theodora an — bisher so ziemlich ignoriert worden sind, ist leider eine Tatsache, die gar nicht in Abrede gestellt werden kann. Das Gegenteil davon möchte aber wahrscheinlich nicht früher eintreten, als Bearbeitungen im Geiste Mozart's und Mendelssohn's zur Benutzung vorliegen. Sollte ich mich hierin getäuscht haben, so wird mir ein Widerruf gewiß nicht schwer aufs Herz fallen. —

Nach diesen Abschweifungen, die jedoch im Interesse der Sache nicht zu vermeiden waren, kehre ich zu meinen eigenen Angelegenheiten zurück.

Das vornehm ablehnende Verhalten der Kunstgenossen, der kleinliche Widerspruch der Tageskritik, endlich die aufreizenden Verdächtigungen der Historiker, — alles dies trug dazu bei, daß in kurzer Zeit mancherlei schielende Urteile über meine Arbeiten in Umlauf kamen, die mich dem Publikum entfremden und damit der kaum begonnenen Tätigkeit störend in den Weg treten mußten.

Da spielte mir ein glücklicher Zufall die bereits erwähnten Händel'schen Opernarien in die Hände, die meiner Lieblingsbeschäftigung neuen Aufschwung gaben. Sie standen in einem alten englischen Sammelwerke: „Apollo's Feast“, das die Partituren einiger 400 Nummern derselben enthielt. Mit geringen Erwartungen — Händel's Opern waren ja sehr übel beleumundet — warf ich einen Blick auf die vergilbten Blätter, prallte aber wie geblendet zurück, als ich mich plötzlich einer lyrisch-dramatischen Musik gegenüber befand, nach der ich

mich schon seit Jahren vergebens gesehnt hatte. Hier zeigten sich nicht einmal Spuren von jenen Äußerlichkeiten, die mit einer energisch fortschreitenden Aktion unzertrennlich verbunden zu sein scheinen, vielmehr war der Schwerpunkt in die psychologische Charakteristik der auf die Bühne gestellten Persönlichkeiten verlegt. Unter solchen Umständen konnte aber die Musik ihre ganze Macht ungehemmt entfalten und trug denn auch redlich das ihrige dazu bei, jenen innerlichen Prozessen einen kaum geahnten Ausdruck zu geben. Trotz der unscheinbaren Formen, in denen sich die meisten Arien darstellten, pulsierte in jeder Note reiches, individuelles Leben, das nur darauf zu warten schien, sich mittels einer angemessenen Ausführung zu noch vollerer Plastik zu erheben.

Ohne einen Augenblick zu zaudern, befand ich mich wieder in Tätigkeit, die sich zunächst auf die Herstellung eines Tonsatzes für Klavier richtete, der später, wenn sich überhaupt ein Bedürfnis dazu herausstellte, ohne Schwierigkeiten für Orchester ausgearbeitet werden könnte.

So wurden denn in rascher Folge je 12 Sopran- und Altarien fertig, denen sich weiter 12 Duette anschlossen — wie Sie wissen, sind diese drei Sammlungen bereits im Druck erschienen.

Über die musikalische Bedeutung derselben kann ich mich hier nicht verbreiten, weil dies ganz außerhalb der Aufgabe liegen würde, die ich mir gestellt habe, — es genüge die Bemerkung, daß es sich auch bei ihnen um Händel's hohe Kunst handelt. Diese weiß aber stets in das Zentrum der Dinge zu dringen: darum gibt sie im Besonderen zugleich das Allgemeine, im Individuellen das Generelle, — auf Leistungen solcher Art ruht aber die Weihe der Poesie, in ihnen gewinnt die hehre Göttin gleichsam körperliche Gestalt.

* * *

Obschon mein Brief an dieser Stelle eigentlich schließen sollte, da er den Verlauf meiner Bemühungen um Bach'sche

und Händel'sche Werke bis auf die Gegenwart herabgeführt hat, erlaube ich mir demohngeachtet noch einige Notizen, die zunächst das Material betreffen, dessen man sich zur Darstellung jenes aus den Baßbezifferungen gezogenen Tonsatzes zu bedienen haben wird, dann aber auch vielleicht als Ergänzungen zu dem bereits Ausgeführten betrachtet werden können.

Die Redaktion der „Allgemeinen musikalischen Zeitung" äußert sich hinsichtlich jenes Materials (Jahrg. 4, Nr. 23, S. 183) folgendermaßen: „Jene ‚lückenhaften Stellen' sind durch Klavier und Orgel, und im Händel'schen Geiste nur durch Klavier und Orgel auszufüllen; alle Versuche mit Surrogatinstrumenten*) (und niemand hat derartige Versuche öfter und unbefangener angestellt, als der Herausgeber) haben nichts gelehrt, als daß keine andere befriedigende Lösung hier möglich ist."

Mit einer solchen Behauptung wird nun gar nichts bewiesen, wohl aber ist sie ganz geeignet, die Ansichten in betreff dieser Frage noch mehr zu verwirren, als sie es schon ohnehin sind. In Halle habe ich ebenfalls häufige und unbefangene Versuche angestellt, um über das zweckmäßigste Akkompagnementsmaterial ins klare zu kommen. Nach meinem Dafürhalten wirkten die Formen am meisten befriedigend, welche ich oben bei Gelegenheit der Einrichtung meiner Partituren besprochen habe. Diese Überzeugung dränge ich jedoch keinem auf und werde mich sehr hüten, ihr eine absolute Geltung beizumessen. Sollte sich nun gar der doch nicht unmögliche Fall bestätigen, daß man bei jenen „öfteren und unbefangenen Versuchen" dem Orchester einen ähnlichen Tonsatz, wie er in den Klavierbegleitungen der „Deutschen Händel-Gesellschaft" durchschnittlich angetroffen wird, aufgebürdet habe, so müssen allerdings merkwürdige Klangeffekte zu Ge-

*) In der „Allgemeinen musikalischen Zeitung" wird häufig Klage geführt, daß eine Verstärkung der Instrumentation nur dazu dienen könne, Händel's Originalsatz zu erdrücken und zu verdunkeln. Gesetztenfalls, man brächte bei einer Aufführung des „Salomo" oder des Dettinger „Te deum" die von der „Deutschen Händel-Gesellschaft" gelieferten Orgelstimmen in Anwendung, was würde da wohl von jenem überhaupt noch zu hören sein?

hör gekommen sein: einen derartigen Stil vertuscht wohl das farblose Klavier, nicht aber ein auf Selbständigkeit Anspruch machender Instrumentalchor. Wenn letzterer nicht für polyphone Formen herangezogen wird, wirkt er nur als Farbentopf, der freilich Bach's und Händel's inhaltsvoller Musik gegenüber übel genug angebracht wäre.

Dergleichen Erwägungen führen aber wie von selbst dazu, die alte Frage hier aufzuwerfen: wann sind Töne von Inhalt erfüllt, wann sind sie es nicht? Gern gestehe ich ein, mich einer Lösung derselben nicht gewachsen zu fühlen, kann es aber doch nicht unterlassen, einige charakteristische Merkmale, die im Durchschnitt an streng geführten Stimmen beobachtet werden können, einzuschalten: vielleicht trägt es dazu bei, etwas Licht über jenes dunkle Problem zu verbreiten. Überdies fordert die musikalische Produktion der gegenwärtigen Epoche dazu heraus, die Aufmerksamkeit wieder auf Erscheinungen hinzulenken, deren Wert ebensowenig zu bestreiten ist, als sie mehr und mehr in Vergessenheit zu geraten drohen.

Jede gut geführte Stimme wird sich durch besondere melodische, harmonische und rhythmische Eigenschaften auszuzeichnen haben. Durch melodische, sofern sich ihre Intervallfortschritte als natürlich und wohltuend darstellen; durch harmonische, sofern diese Intervallfortschritte die zugrunde liegenden Akkordfolgen nicht allein andeuten, sondern in faßlicher Entwicklung bestimmt ausführen; endlich durch rhythmische, sofern sich die Bewegung jener melodisch-harmonischen Formen in charaktervoller, womöglich symmetrischer Gliederung vollzieht. Sehr deutlich lassen sich dergleichen Grundzüge an den sogenannten Hauptstimmen, also an Fugenthemen, oder an den Motiven größerer Tonsätze — ich habe dabei Haydn's, Mozart's und Beethoven's Sinfonien, Quartette usw. zunächst im Auge — wahrnehmen. Letztere Tonwerke stehen unserer Zeit näher und qualifizieren sich daher besonders für die beabsichtigten Untersuchungen. Prüfen wir jene Eigenschaften an dem ersten besten Hauptmotive, z. B. an diesem Thema der zweiten Beethoven'schen Sinfonie:

Wem leuchten nicht sofort die Vorzüge dieses Stoffes nach jenen drei Seiten hin ein? Als Melodie fesselt er durch natürliche und wohltuende Führung der Intervallfortschritte, deren Plastik sich alsbald unwiderstehlich einprägt; als auseinandergelegte Harmonie stellt er den Dreiklang der Tonika dar; als Rhythmus endlich läßt er an charaktervoller, symmetrischer Gliederung gar nichts zu wünschen übrig. Demnach vereinigt er in sich die Quintessenz sämtlicher Elemente, durch welche sich die Musik zum verständlichen Ausdruck erhebt und wirkt deshalb auch o h n e w e i t e r e Z u t a t vollkommen befriedigend. Wesentlich wird aber seine Bedeutung noch dadurch gesteigert, daß er den größten Einfluß auf die melodische, harmonische und rhythmische Entwicklung des Tonstücks, dem er zugrunde gelegt wurde, ausübt. Wie die Skizzenbücher beweisen, hat Beethoven dies Motiv erst nach und nach zu einer solchen Prägnanz herausgearbeitet; er war sich völlig darüber klar, was es mit der Motivbildung in bezug auf jene drei Eigenschaften für eine Bewandtnis habe. —

Ganz ähnliche Erscheinungen können auch an den meisten Grundthemen der H a y d n'schen und M o z a r t'schen Instrumentalwerke wahrgenommen und nachgewiesen werden.

Was soeben über dergleichen charakteristische Eigenschaften der „Grundmotive" bemerkt wurde, trifft vielleicht in noch höherem Grade bei jedem guten Fugenthema zu: B a c h's Orgelfugen und die Fugen des wohltemperierten Klaviers bieten eine Fülle mustergültiger Beispiele. Nur eins derselben, das schöne Thema einer Orgelfuge in G-moll, schreibe ich hier nieder und überlasse jedem, dasselbe hinsichtlich der oben bezeichneten Punkte näher zu untersuchen:

Versteht es sich nun auch von selbst, daß man vornehmlich die Hauptstimmen mit allem Glanze melodischer, harmonischer und rhythmischer Vorzüge auszustatten suchte, so wurden doch, im strengen Stil wenigstens, die Nebenstimmen ebenfalls diesen Gesetzen gemäß durchgebildet. Abgesehen von dem gesteigerten Ausdruck, den das kunstreiche Zusammenwirken so beschaffener Stimmindividualitäten dem Tonstücke verlieh, war dies noch aus technischen Gründen geboten: wie bekannt, spielt die Versetzung der Stimmen in der polyphonen Schreibart eine sehr wichtige Rolle, — was also unter Umständen die distinguierteste Stellung einzunehmen berufen ist, muß nach allen Seiten höheren Ansprüchen zu genügen wissen.

Dabei darf freilich nicht verschwiegen werden, daß auch die größte Gewissenhaftigkeit in Erfüllung dieser Vorschriften allein nicht ausreicht, künstlerischen Erfolg zu erzielen: manches Tonstück sieht recht gut aus, klingt aber dennoch herzlich schlecht. Ist nicht das Einzelne wie das Ganze von geisterfülltem Leben getragen, so dürfte die Vollendung der Form eher verstimmend als wohltuend berühren. Worin nun der Kern dieses geisterfüllten Lebens bestehe, gehört zu den geheimnisvollen Fragen, die sich, wie alle letzten Gründe, jeder Untersuchung entziehen, — dergleichen kann eben nur gefühlt, nie begriffen werden. —

Niemand wird einen Augenblick darüber zweifelhaft sein, daß die Mehrzahl der Bach'schen und Händel'schen Kompositionen auf einer Technik wie die, deren äußere Signatur ich zu schildern versuchte, basiert ist. Dieselbe waltet aber nicht allein in den von ihnen wirklich ausgeführten Tonstücken, sondern erstreckt sich ebenso über die Stellen, welche dem Akkompagnement überlassen blieben. Eine derartige Behandlung verlangt zunächst die Einheit des Stils, dessen reizbare Empfindlichkeit störende Unterbrechungen am allerwenigsten verträgt, — außerdem die ganze Anlage der Skizzen. Alles entfaltet sich hier in Intervallfortschritten, die von melodischen und harmonischen Elementen förmlich überströmen, — schon aus diesem Grunde ist eine stete Rücksichtnahme auf Prinzi-

pien, die vom Wesen der Polyphonie nun einmal nicht zu trennen sind, unerläßlich.

Daraus erklärt sich denn auch, wie der Hinzutritt homophoner Bildungen jene Ausdrucksformen nur unangemessen durchkreuzen kann und höchstens ausnahmsweise am rechten Orte sein wird.

Wer mit der Technik der strengen Schreibart einigermaßen vertraut ist, erkennt schon aus der Führung des Grundbasses, von welcher Beschaffenheit die ergänzenden Zutaten etwa sein müssen: durchschnittlich werden sich diese Anzeigen selten als trügerisch erweisen.

Soviel steht jedoch fest, daß man mit der bloßen Kenntnis der Regeln des Generalbasses, wie sie namentlich von den Kompendien der neueren Harmonielehren im Orakelton der Welt verkündet werden, bei der Ausführung des Akkompagnements älterer Tonwerke schwerlich durchkommen wird. Hier hat man sich den Gebräuchen, die zu ihrer Entstehungszeit an der Tagesordnung waren, möglichst anzuschließen, um zu erfreulicheren Resultaten gelangen zu können. Diesen Gebräuchen gemäß erblickte man damals in den Akkorden weniger streng voneinander geschiedene, auf sich selbst bezogene Körper, die nach bestimmten Vorschriften gegenseitig in Verbindung gebracht worden wären, — man faßte sie vielmehr als freies Produkt einer kunstreichen Stimmbewegung auf: indem die melodisch geführten Kontrapunkte sich momentan berührten, erzeugten sie harmonische Reihen, deren schwebende Schönheit einen unaussprechlichen Zauber ausübte.

Freilich ist die Behandlung einer solchen Setzart mit mancherlei Schwierigkeiten verknüpft; wer sich diesen nicht gewachsen fühlt, wird die alten Kunstwerke am meisten ehren, wenn er sie mit seinen Bearbeitungen unbehelligt läßt. So wurde z. B. meine Feder sehr vielen Kompositionen Bach's gegenüber schon längst zur Ruhe verwiesen. —

Mozart und Mendelssohn*) erkannten nun klar ge-

*) Auf die Orgelstimme zu „Israel in Ägypten" beziehe ich mich hier nicht, wohl aber [illegible] Mendelssohn's [illegible] Orchester.

nung, welcher Stil bei der Ausführung des Akkompagnements hauptsächlich in Anwendung zu bringen sei*); ihrem Vorgange wird man unbedingt folgen dürfen, nicht darum, weil sie für uns Autoritäten sein mußten, sondern weil die Erfahrung lehrt, wie tief sie diesen Dingen auf den Grund schauten. Namentlich verlangen Bach's so wunderbar gezeichnete Skizzen fast immer eine polyphone Führung der Stimmen, die seinem außerordentlichen Kombinationsvermögen ein natürliches Bedürfnis gewesen zu sein scheint; aber auch Händel's plastischere Formen bedingen sie, obschon mit den ihrem Wesen angemessenen Beschränkungen.

Sollen jedoch dergleichen Arbeiten einige Aussicht auf Erfolg haben, ist es durchaus notwendig, daß die rekonstruierende Tätigkeit auf einer wirklich produktiven Kraft, wäre sie auch noch so eng begrenzt, ruhe; außerdem muß sie dem Geiste, der in den Vorlagen herrscht, gewissermaßen verwandt sein, weil sonst eine bedenkliche Zwiespältigkeit des Stils kaum ausbleiben kann. Unter der Voraussetzung solcher Qualitäten wird aber die Bearbeitung stets eine bestimmte Physiognomie, das notwendige Ergebnis jeder individuellen Auffassung, annehmen. Je nachdem diese ausfällt, hat jene, die Bearbeitung, ihre gute Berechtigung oder ist als eine hinfällige zu bezeichnen. Das sogenannte historische Reproduzieren dürfte sich in der Kunst nur als ein leeres Hirngespinnst erweisen, dem eben das Beste fehlt: Fleisch und Blut.

In der Mehrzahl der mir bekannt gewordenen Bearbeitungen — von den Mozart'schen und Mendelssohn'schen ist hier natürlich nicht die Rede — vermißt man nun eine Begabung in jenem Sinne recht sehr: darum sind sie denn auch meist trocken und nüchtern; die Verfasser scheinen sich überhaupt wenig Sorge zu machen, ob ihre Zutaten den Stimmungen

*) Wem fiele hier nicht Mozart's herrliche Bearbeitung der Baßarie aus dem Messias: „Das Volk, so im Dunkeln wandelt", ein? Um sich den Wert einer Bearbeitung zum deutlichen Bewußtsein zu bringen, dürfte es geraten sein, auf dergleichen Leistungen gelegentlich hinzuweisen, selbst auf die Gefahr hin, sich nicht in Übereinstimmung mit der Meinung des berühmten Verfassers von: „über Reinheit der Tonkunst" zu befinden.

der Vorlagen kongruent sind oder nicht. Überall sticht die Ausfüllung der Lücken unvorteilhaft von dem übrigen Satze ab: während dieser in blühendem Leben strahlt, bietet jene nur eine mechanische Anhäufung von Akkorden, die in teilnahmloser Tätigkeit nebeneinander stehen und weder mit Singstimme noch mit dem Basse in geschmeidige Verbindung zu bringen sind. Mögen auch die Bearbeiter vom besten, guten Willen beseelt gewesen sein, durch ihre Ausführungen den Originalen zu dienen, — der gute Wille, selbst wenn er von den idealsten Anschauungen getragen wäre, kann nun und nimmermehr für Leistungen ausreichen, wie sie hier verlangt werden müssen.

Bedenkt man endlich, daß Bach und Händel stets als Tondichter, und zwar im eminentesten Sinne des Wortes, aufzufassen sind, so vermehren sich damit die Schwierigkeiten einer Bearbeitung jedenfalls in hohem Grade. Ihren Werken wird nur gerecht werden, wer ihnen mit der bestimmten Voraussetzung naht, daß sie in allen Teilen von der geheimnisvollen Macht eines poetischen Tonlebens durchdrungen sind. Beide Meister unter anderen Gesichtspunkten begreifen zu wollen, würde sicher zu der Gefahr führen, sich mehr und mehr von ihren wirklichen Absichten zu entfernen.

* * *

Diese weit ausgesponnenen Mitteilungen könnten nun bei Ihnen leicht den Verdacht erwecken, als hege ich im stillen den vermessenen Glauben, der Mann zu sein, dessen Leistungen den obengestellten Forderungen auf das beste entsprachen und daß nur in ihnen wahres Heil zu finden sei. Damit würden Sie mir aber entschieden unrecht tun. Stärker und bestimmter kann das Gefühl der eigenen Unzulänglichkeit so schwierigen Aufgaben gegenüber kaum an jemand herangetreten sein, als es bei mir oft genug der Fall war. Die vielen Irrtümer — freilich mußte ich sie meist selbst an mir aufdecken, ohne dabei von der Kritik unserer Fachblätter irgendwie unterstützt zu werden, — konnten ebenfalls nur dazu beitragen, jenes Gefühl

wesentlich zu erhöhen. So hatte ich mich bei früheren Bearbeitungen für Klavier, wenn ich mir durchaus nicht zu raten und zu helfen wußte, durch leichte Abänderungen an den Originalen versündigt, — später, als das Orchester mit herangezogen wurde, fand ich keine Veranlassung mehr, bei diesen fatalen Auskunftsmitteln einer mangelhaften Einsicht zu beharren. Es kostet mir nicht die geringste Überwindung, dies hier in aller Freimütigkeit zu bekennen, auch hoffe ich immer in der Lage zu sein, reiferen Erfahrungen dadurch die Ehre zu geben, daß ich ihnen das Recht einer nachsichtslosen Kritik, am allermeisten den eigenen Handlungen gegenüber, einräume: nur auf diese Weise kann ja der Mensch im erträglichen Gleichgewicht mit sich selbst bleiben. — Daß ich der Mängel aber allmählich inne wurde und sie mit der Zeit vermeiden lernte, gab mir stets von neuem den Mut, in meinen Arbeiten unbeirrt fortzufahren, — jede Korrektur, die ich an mir selbst vollzog, versprach ja den Werken zugute zu kommen, für welche mir kein Opfer groß und schwer genug zu sein dünkte.

Einer ähnlichen Stimmung gab ich bereits in der Vorbemerkung der von mir bearbeiteten Bach'schen Matthäuspassion Ausdruck: erlauben Sie, mit den dort gebrachten Worten diesen Brief schließen zu dürfen:

„Sonst bin ich weit entfernt zu glauben, allen Ansprüchen, die von ganz verschiedenen Standpunkten aus erhoben werden, gleichmäßig entsprochen zu haben, hoffe aber die gebotene Lösung des gegebenen Problems nicht unwesentlich durch meine Arbeit gefördert zu sehen. In diesem Sinne werde ich stets bereit sein, ähnlichen Versuchen, denen es gelingt, dem erstrebten Ziele noch näher zu kommen, meine freudige Zustimmung nicht zu versagen, und jeder Kritik, die sich in solch positiver Weise zu betätigen weiß, mich willig unterzuordnen."

Halle a. S., d. 1. Juli 1871.

Robert Franz.

X.

Vorbemerkung

zu L'Allegro, il Pensieroso ed il Moderato. Oratorische Komposition von Georg Friedrich Händel

mit ausgeführtem Akkompagnement

bearbeitet von **R. F.** Klavierauszug.*)

Über die Grundsätze, welche mich bei der Bearbeitung des „Allegro“ leiteten, habe ich mich teils in den Vorbemerkungen zu Bach's Magnifikat**) und der Matthäuspassion***), teils in einer vor kurzem veröffentlichten Broschüre: „Über Bearbeitungen älterer Tonwerke“†) bereits eingehender ausgesprochen, — ich verweise hiermit, auf diese Mitteilungen. Nur einige Punkte, die vielleicht zu Mißverständnissen Anlaß geben könnten, erlaube ich mir nachfolgend zu erörtern.

Um den Aufwand eines Flügels zu vermeiden, wurde die Begleitung der wenigen Sekko-Rezitative dem Streichquartett zuerteilt. Die etwa wünschenswerte Rückübertragung des Tonsatzes auf das Klavier ist leicht herzustellen. — In Nr. 42 und 44 hat nach meiner Einrichtung die Orgel mitzuwirken. Sie tritt aber nur als Verstärkungsmittel auf und kann, weil außerdem für die Vollständigkeit der Harmonie gesorgt ist, nötigenfalls wegbleiben.

Zur Beseitigung einer querständigen Lücke habe ich, der Vorschrift des Originals entgegen, einen Takt beim Eintritt

*) Verlag von F. E. C. Leuckart in Leipzig.

**) Siehe oben S. 28.

***) Siehe oben S. 33.

†) Siehe oben S. 45.

des Da Capo in Nr. 32 gestrichen. Wer hieran Anstoß nehmen sollte, mag sich der ursprünglichen Lesart bedienen. — Nach Chrysander's Angabe ist das zwischen Nr. 43 und 44 stehende Sopransolo von Händel bei den Aufführungen des Allegro seit 1741 ausgelassen worden; die etwa zu streichenden Takte findet man S. 177 u. 178 durch Sternchen bezeichnet. — Händel's Forderung einer Orgelimprovisation vor der Sopranarie Nr. 43: „Organo ad libitum il sogetto della Fuga seguente" wagte ich unter Benutzung der geeignet erscheinenden Orchesterkräfte auf die Arie selbst zu übertragen. Das Fugenthema des folgenden Chors ließ sich mit gewissen Modifikationen zwanglos in den Tonsatz jener Nummer einlegen und macht hier eine Wirkung, die den Intentionen des Autors vielleicht nicht ganz widerspricht. —

Wer sich über die vorliegende oratorische Komposition näheren Aufschluß verschaffen will, den verweise ich auf die treffliche Analyse, welche Chrysander in der ersten Hälfte des dritten Teils der Biographie Händel's von derselben gibt; die wahre Bedeutung des Werkes findet hier den beredtesten Ausdruck.

Sollten bei Aufführungen etwa Kürzungen notwendig werden, so erlaube ich mir, ohne damit dem Urteile anderer vorgreifen zu wollen, zu diesem Behufe Nr. 21, 24 und 25 im ersten Teil, Nr. 30, 33, 36 und 38 im zweiten Teil, und endlich Nr. 49, 50 und 51 im dritten Teile vorzuschlagen.

In betreff der Stimmbesetzung wird hauptsächlich für einen guten Koloratur-Sopran Sorge zu tragen sein; die Besetzung der übrigen Partien bietet keine Schwierigkeiten. Endlich sind die Chöre derart gehalten, daß auch der Zahl nach schwächere Kräfte eine volle Wirkung zu erzielen vermögen.

Aus den zuletzt angeführten Gründen eignet sich aber das Werk ganz besonders zu Aufführungen im Konzertsaale; möge es den Direktionen hiermit bestens empfohlen sein.

Halle, den 1. September 1871.

Robert Franz.

XI.

Vorbemerkung

zu „Sie werden aus Saba alle kommen“, Kantate von Johann Sebastian Bach

bearbeitet von **R. F.** Partitur.*)

Obschon die nachfolgende Partitur der Kantate „Sie werden aus Saba alle kommen“ im wesentlichen nach denselben Grundsätzen ausgeführt worden ist, die ich in der Vorbemerkung zum Bach'schen Magnificat**) bereits entwickelt habe und auf die ich daher einfach verweisen könnte, so mußte doch in der vorliegenden Arbeit in einigen Punkten von den Einrichtungen der Original-Partitur abgewichen werden, über die ich mich hiermit erklären will.

Zunächst war von den beiden Oboe da caccia abzusehen weil diese Instrumente jetzt außer Gebrauch gekommen sind. Statt ihrer habe ich zwei englische Hörner eingeführt, die sich der Klangfarbe wegen am meisten empfehlen dürften. Da sie aber leider nicht überall zur Verfügung stehen, so wird man sich in solchen Fällen schon notgedrungen zu Klarinetten bequemen müssen. Diese wurden selbstverständlich in die Partitur nicht mit aufgenommen, man findet sie aber den Orchesterstimmen beigelegt. Die übrigen Instrumente der Originalpartitur konnten unverändert beibehalten werden. — Als Ergänzungsmittel für das Akkompagnement dienten mir in den Chorsätzen und in der Tenorarie zwei Oboen und zwei Fagotte,

*) Verlag von F. E. C. Leuckart in Leipzig.

**) Siehe oben S. 28.

in den Rezitativen und in der Baßarie dagegen das Streichquartett. Bei Aufführungen, wo eine Orgel vorhanden ist, wird deren Mitwirkung für die entscheidenden Stellen sehr wünschenswert sein; meine Partitur gibt über dieselben den nötigen Aufschluß.

Daneben habe ich aber noch eine durchgehende Orgelstimme gesetzt, welche als selbständiges Material den Orchesterstimmen beigegeben wird. Mit derselben greife ich auf die Einrichtung zurück, die mir schon für das Bach'sche Magnifikat maßgebend war. Wer sich ihrer bedient, hat natürlich von dem neu hinzugebrachten orchestralen Satze keinen Gebrauch zu machen. Die Bezeichnung „durchgehend" findet jedoch auf einige Stellen im ersten Chore und in der Tenorarie „Nimm mich Dir zu eigen hin" keine Anwendung; — was namentlich die letztere betrifft, konnte ich mich mit dem besten Willen nicht dazu entschließen, den sonnenklaren Tonsatz Bach's, wo er in der Harmonie vollständig ausgeführt ist, mit der Orgel zu belasten. Wer daran Anstoß nehmen sollte, wird sich durch eine einfache Übertragung der Originalstimmen auf die Orgel leicht helfen können.

Noch merke ich einige Punkte an, wo ich mir Abweichungen vom Original erlaubte; wer mit denselben jedoch nicht einverstanden ist, kann sich die ursprüngliche Fassung unschwer wiederherstellen. Seite 24, System 2, Takt 2 antizipierte ich den Vorschlag der zweiten Oboe da caccia in einem Zweiunddreißigteil und Seite 40, Takt 3 wurde das querständige G der zweiten Oboe da caccia und der Viola beseitigt, sowie in beiden Instrumenten das punktierte 2. Achtel in ein einfaches verwandelt. Ferner verdoppelte ich die drei oberen Stimmen des Schlußchorals durch Streichinstrumente und änderte endlich ein Wort im Texte der Baßarie, wo meine Version also lautet: „Gold aus Ophir ist zu schlecht".

Schließlich muß ich auch hier nochmals erklären, „daß mein Streben lediglich darauf gerichtet war, die mancherlei Schwierigkeiten, welche einer Aufführung Bach'scher Kantaten entgegenstehen, nach Kräften aus dem Wege zu räumen. Man mag in aller Freiheit von diesen meinen Vorschlägen Gebrauch

machen und sie vor allem nach der Originalpartitur, welche durch die vorliegende nicht ersetzt werden soll, immer neuen Prüfungen unterwerfen. Ähnliche Arbeiten anzuregen und so eine gleichmäßige Tradition für die Wiederbelebung Bach'scher Werke anzubahnen ist einer der Hauptgesichtspunkte, die mich zur Herausgabe der Kantate „Sie werden aus Saba alle kommen“ in dieser Gestalt bestimmt haben.

Halle, den 29. November 1876.

Robert Franz.

XII.

Vorbemerkung

zu „Ach wie flüchtig, ach wie nichtig“, Kantate von Johann Sebastian Bach

bearbeitet von **R. F.** Partitur.*)

Die Form der vorliegenden Bearbeitung der Kantate „Ach wie flüchtig, ach wie nichtig“ machte in einigen Punkten Abweichungen von dem Original nötig, über die ich mir in Nachfolgendem Aufschluß zu geben erlaube.

Zur Verstärkung der Choralmelodie schreibt Bach's Partitur in Nr. I und Nr. 6 „Corno col Soprano“ vor. Da der Meister allem Anschein nach hier die Tonhöhe der Singstimme beabsichtigte und diese von den jetzt gebräuchlichen Hörnern zum Teil nur mit großer Anstrengung, zum Teil gar nicht erreicht werden kann, so führte ich statt des Hornes eine Trompete ein, wobei ich eine weiche Behandlung des substituierten Instrumentes als selbstverständlich voraussetze.

Um die dem Sänger und Flötenspieler bei der Tenorarie gestellte sehr anstrengende Aufgabe einigermaßen zu erleichtern, zog ich die vom Autor geforderte Repetition des ersten Teils zusammen und legte einen kurzen Übergang als Verbindungsglied ein. — Wer mit obigen Abänderungen nicht einverstanden ist, wird die ursprünglichen Formen leicht wieder herstellen können.

Endlich sei noch bemerkt, daß ich auch für diese Kan-

*) Verlag von F. E. C. Leuckart in Leipzig.

tate eine *durchgehende Orgelstimme* schrieb, die man als selbständiges Material den Orchesterstimmen beigegeben finden wird. Bei Benutzung derselben kommt natürlich der neu hinzugebrachte orchestrale Satz, welcher überall durch den Buchstaben F. markiert worden ist, in Wegfall.

Halle, den 24. April 1877.

Robert Franz.

XIII.

Vorbemerkung

zur Anthologie aus Opern und Oratorien von Georg Friedrich Händel für eine Singstimme

mit Begleitung des Pianoforte

bearbeitet von **R. F.***)

In betreff der Grundsätze, die mich bei der Ausführung des Akkompagnements der vorliegenden Anthologie leiteten, erlaube ich mir das Wesentliche meiner Vorbemerkung der im Jahre 1869 erschienenen „36 Arien und Duette von G. F. Händel" hier zu wiederholen und außerdem noch eine Bemerkung hinzuzufügen, die mein „offener Brief an Ed. Hanslick" enthält.

Nachdem die Vorbemerkung der Differenzen über die Methode, welcher die rekonstruierende Tätigkeit zu folgen habe, gedacht hat, fährt sie fort: „Diesen Diskussionen gegenüber ist hier auszusprechen . . . um diesen Kompositionen eine ihrem Gehalte entsprechende Tonfülle zu geben." Siehe oben S. 42—44.

Seitdem sind diese Grundsätze oft genug verdächtigt worden, — aber in keiner Weise wiederlegte man sie mit stichhaltigen Gründen! —

Der „offene Brief" endlich bringt folgenden Passus: „Sollen dergleichen Arbeiten einige Aussicht auf Erfolg haben, . . . dem eben das Beste fehlt: Fleisch und Blut." Siehe oben S. 70.

Diese Ansicht hat nun in einer Reihe von Arbeiten, die man auf Grund der Lehren unserer historischen Schule veröffentlichte, volle Bestätigung gefunden. Bereits beleuchtete Julius

*) Mit Erlaubnis der Verlagsfirma Fr. Kistner in Leipzig.

Schäffer einen Teil solcher Leistungen in den Broschüren: „Fr. Chrysander in seinen Klavierauszügen zur deutschen Händel-Ausgabe" und: Seb. Bach's Kantate: „Sie werden aus Saba alle kommen" (Leipzig, bei F. E. C. Leuckart). Im wohlverstandenen Interesse der Bach'schen und Händel'schen Tonwerke ist aber sehr zu wünschen, daß sich beiden Schriften noch weitere der Art anschließen mögen. An neuem und reichem Stoffe dazu fehlt es leider nicht.

Die vortrefflichen Übertragungen der englischen und italienischen Texte ins Deutsche verdankt die Anthologie der gewandten Feder W. Osterwald's.

Halle, den 28. Februar 1880.

Robert Franz.

XIV.

Vorbemerkung

zu Johann Sebastian Bach Sonate aus dem musikalischen Opfer

für Flöte, Violine und bezifferten Baß

bearbeitet von **R. F.** *)

Bei seinem Aufenthalte in Potsdam bat sich Seb. Bach von Friedrich dem Großen ein Thema zur Improvisation aus, das er, nach Leipzig zurückgekehrt, einer Reihe kunstvoller Formen zugrunde legte und diese dem König unter dem Titel „Musikalisches Opfer“ widmete. Die Widmung, jenen Vorgang bestätigend, beginnt mit den Worten: „Ew. Majestät weihe hiermit in tiefster Unterthänigkeit ein Musikalisches Opfer, dessen edelster Theil von Deroselben hoher Hand selbst herrühret. Mit einem ehrfurchtsvollen Vergnügen erinnere ich mich annoch der ganz besonderen Königlichen Gnade, da vor einiger Zeit, bei meiner Anwesenheit in Potsdam, Ew. Majestät selbst ein Thema zu einer Fuge auf dem Clavier mir vorzuspielen geruhten, und zugleich allergnädigst auferlegten, solches alsobald in Deroselben höchster Gegenwart auszuführen. Ew. Majestät Befehl zu gehorsamen, war meine unterthänigste Schuldigkeit. Ich bemerkte aber gar bald, daß, wegen Mangels nöthiger Vorbereitung, die Ausführung nicht also gerathen wollte, als es ein so treffliches Thema erforderte. Ich fassete demnach den Entschluß, und machte mich sogleich anheischig,

*) Mit Erlaubnis der Verlagsfirma Breitkopf u. Härtel in Leipzig.

dieses recht Königliche Thema vollkommen auszuarbeiten, und sodann der Welt bekannt zu machen."

Diesem allgemeinen Urteile Seb. Bach's über die Schönheit des Thema Regium erlaube ich mir noch die Bemerkung hinzuzufügen, daß es einen seltenen Reichtum an harmonischen Elementen in sich birgt. Es spaltet sich nämlich in zwei Gruppen, deren erste dem diatonischen, die zweite dem chromatischen Tongeschlecht angehört, — eine Form, die steten Anlaß zu den herrlichsten Gegensätzen bietet.

Den Glanzpunkt des „Musikalischen Opfers" bildet nun offenbar die nachfolgende Sonate, als Trio für Flöte, Violine und Continuo gesetzt. Letzterer enthält eine reiche Bezifferung, die über den harmonischen Kern des Akkompagnements genauesten Aufschluß gibt. Der zweite Satz bringt das Thema Regium in ganzer Breite und der letzte Satz in melodischer Umbildung. Das Largo und Andante deuten es nur leise an; sie sind gleichsam als Vorspiele zu den bewegten Nummern zu betrachten. —

So unvergleichlich schön die Sonate nun auch ist, wird doch niemand behaupten wollen, daß sie bei dem musikalischen Publikum eine ihrer Bedeutung entsprechende Beachtung gefunden habe — trotz des Kirnberger'schen Akkompagnements. Vielleicht trägt aber gerade dieses die meiste Schuld daran. Dr. Erich Prieger in Berlin machte mich zuerst mit ihm bekannt, auf die Wertlosigkeit der Arbeit hinweisend.

Es liegt nicht in meiner Absicht, hier eine detailierte Kritik des Kirnberger'schen Akkompagnements zu unternehmen; doch kann ich nicht unbemerkt lassen, daß es den Tonsatz Seb. Bach's total verschüttet, indem es die obligaten Stimmen unaufhörlich mit Klängen bedeckt, die denselben entweder direkt ins Gesicht schlagen oder gleichgültig als lebloses Getön auf ihnen lasten. Auch mangelt es keineswegs an falschen Akkorden und Schulfehlern.

Um diesen Übelständen einigermaßen abzuhelfen, hielt ich eine neue Ausarbeitung des Akkompagnements für geboten, die hiermit den Kunstfreunden übergeben wird. Von ihm hat ebenfalls die Schlußbemerkung der Vorrede meiner Ausgabe

der Matthäus-Passion volle Geltung: daß ich stets bereit sein werde, ähnlichen Versuchen, denen es gelingt, dem erstrebten Ziele noch näher zu kommen, meine freudige Zustimmung nicht zu versagen, und jeder Kritik, die sich in solch positiver Weise zu betätigen weiß, mich willig unterzuordnen. —

Schließlich erwähne ich noch, daß die Wiederholung des ersten Teils der zweiten Nummer von mir zusammengezogen wurde. Wer das Bedürfnis einer Repetition in kompletter Ausdehnung hat, findet an den betreffenden Stellen das Dal Segno- und Fine-Zeichen angegeben.

Halle a./S. (1883).

Robert Franz.

XV.

Vorbemerkung

zu „Der Messias", Oratorium von G. F. Händel.

Unter Zugrundelegung der Mozart'schen Partitur
mit den nötigen Ergänzungen

herausgegeben von **R. F.** Partitur.*)

Die zu Anfang dieses Jahrhunderts im Verlag von Breitkopf und Härtel erschienene Partitur des Messias führt den Titel: „G. F. Händel's Oratorium der Messias nach W. A. Mozart's Bearbeitung". Schon das Wort „nach" läßt die Interpretation zu, daß es sich hier um keine Arbeit handelt, für die Mozart ausschließlich, wie es leider oft genug geschehen ist und noch geschieht, verantwortlich gemacht werden darf. Diesem Übelstande wäre sofort Abhilfe geschafft worden, wenn der mit der Redaktion des Werkes Betraute über Mozart's Anteil und den einer fremden Hand, deren Einwirkung, wie wir demnächst sehen werden, gar keinem Zweifel unterworfen ist, bestimmten Aufschluß gegeben hätte.

Es ist nun E. F. Baumgart's nicht hoch genug anzuschlagendes Verdienst, die Tatsache der Adam Hiller'schen Autorschaft für die Bearbeitung der Arie im dritten Teil des Messias: „Ist Gott für uns" entdeckt und nachgewiesen zu haben. Sein Artikel: „Ein Falsum in Mozart's Messias-Partitur" erschien 1862 in der „Niederrheinischen Musikzeitung" und zeigte, daß die Sopran-Arie „Ist Gott für uns", also die Nummer, welche mit Recht bei der Kritik den meisten Anstoß

*) Mit Genehmigung der Verlagsfirma Fr. Kistner in Leipzig.

erregte, Note für Note dem Manuskripte des von Adam Hiller bearbeiteten Messias entnommen ist. Den weiter daran geknüpften Vermutungen wird jeder Unbefangene nur beipflichten können.

Seitdem hat Julius Schäffer in Breslau zu verschiedenen Malen, am ausführlichsten in dem „Musikalischen Wochenblatt, XII. Jahrgang, Nr. 43 und 44" diese Angelegenheit zur Sprache gebracht, ohne daß jedoch die übrigen Fachblätter irgendwelche Notiz davon genommen hätten, ein Verhalten, mit welchem dem Märchen von der „Versündigung Mozart's an der Messias-Partitur" leider von neuem Vorschub geleistet wurde.

Die Nachweise Baumgart's und Schäffer's kann ich nur bestätigen, weil mir in Halle ebenfalls ein Exemplar der Hiller'schen Partitur zur Verfügung steht: — sie enthält in der Tat unglaubliche Dinge!

Aber nicht allein aus der Arie „Ist Gott für uns", sondern auch aus anderen Einzelheiten, die im Verlaufe der Chöre und Arien erscheinen, geht mit Sicherheit hervor, daß Adam Hiller's Bearbeitung bei der Herausgabe der Mozart'schen Partitur benutzt wurde. Diese Einzelheiten haben desgleichen Anlaß zu abfälligen Urteilen gegeben, denn sie bestehen in rücksichtslosen Umgestaltungen der Händel'schen Originalstimmen, welche doch unter jeder Bedingung intakt bleiben mußten.

Außer diesen, das Original schädigenden Übelständen zeigt die Mozart'sche Partitur eine große Menge in der Harmonie unausgeführt gebliebener Stellen, die der Meister ohne Zweifel für das hinzutretende Akkompagnement offen ließ, wie es ebenfalls in seinen Bearbeitungen des Alexanderfestes, der Cäcilien-Ode und des Pastorale Acis und Galatea geschehen ist. Daß diese leeren Stellen — sie finden sich zumeist in den Arien, doch sind auch einige Chöre davon nicht frei geblieben — in der Harmonie ergänzt werden müssen, steht fest und wird auch jetzt allerseits zugegeben.

Als ein weiteres Bedenken gegen die Mozart'sche Partitur stellt sich die Unterlage des deutschen Textes heraus. Bei

derselben hat man sich augenscheinlich viel zu ängstlich an die Worte der Bibelübersetzung Luthers gehalten und ihnen zu Liebe Händels energische Deklamation oft gewaltsam abgeändert; es sei hier nur an den Anfang des Chores: „Surely he hath borne our griefs“ erinnert. Die Übersetzung mit den Worten: „Fürwahr, fürwahr, er trug unsere Schuld“, welche eine völlige Umänderung des Händel'schen Tonsatzes notwendig machte, findet sich auch schon in der Partitur Adam Hiller's. Die Kritik hat mit Recht gegen derartige Abweichungen Protest eingelegt und ist daraufhin in den meisten der neueren Klavierauszüge der Anfang jenes Chores mit dem Tonsatze des Originals in Übereinstimmung gebracht worden.

Endlich fehlen in Mozart's Bearbeitung die beiden auf die Himmelfahrt Christi bezüglichen Nummern, von denen die Baßarie: „Du führest in die Höh“ zu den herrlichsten Stücken der Partitur gehört. Die der biblischen Überlieferung gegenüber fühlbare Lücke ist im Originale vermieden.

Im Hinblick auf solche Mißstände lag es schon längst in meinem Wunsche, nach Kräften zu deren Beseitigung beitragen zu können. Stets hielt mich jedoch davon die leichtbegreifliche Scheu ab, Hand an ein Werk zu legen, das sich trotz alledem der lebhaftesten Sympathien des musikalischen Publikums nicht nur in Deutschland, sondern auch in England und Amerika seit fast einem Jahrhunderte erfreute. Nur die historische Schule, als deren Vertreter ich hier namentlich Thibaut und Chrysander anführen will, stimmte nicht in den allgemeinen Beifall ein. Ihre heftigen Angriffe auf Mozart forderten dazu heraus, ja machten es schlechterdings zur Pflicht, des Meisters Namen hinsichtlich der Bearbeitungsfrage von Vorwürfen zu reinigen, die bei kritischer Würdigung des Sachverhalts gar nicht erhoben werden durften. So entschloß ich mich denn, meine Zurückhaltung aufzugeben. Zunächst war ich bemüht, das auszuscheiden, was Mozart unmöglich gesetzt haben konnte, mußte hierbei aber, da die handschriftliche Partitur Mozart's spurlos verschwunden ist, lediglich dem eigenen Urteile über das zu Beseitigende oder Abzuändernde folgen. Ich erkläre ausdrücklich, die volle Verantwortlichkeit [illegible] mit

Ausnahme der Arie: „Ist Gott für uns", wo ja die Tatsache des Eingreifens einer fremden Hand unzweifelhaft feststeht) dafür zu übernehmen. Die infolge solcher Ausscheidungen und Abänderungen entstehenden Lücken ergänzte ich im engsten Anschluß an die Stilformen Händel's, behielt jedoch im übrigen jede Note gewissenhaft bei, die den Stempel des Mozart'schen Genius an sich trug. Insonderheit blieben die bis ins kleinste Detail fertig gestellten Nummern, in denen wir ja Leistungen besitzen, welche hinsichtlich des Tonsatzes für die Ausführungen des Akkompagnements geradezu mustergültig sind, unversehrt bestehen. Sie sind es nicht allein wegen ihrer genialen Fassung, sondern namentlich auch darum, weil zu der Zeit, in der sie entstanden, die Traditionen des Akkompagnements in der Praxis noch lebendig waren: — Mozart wird mithin vollkommen darüber im Klaren gewesen sein, was man sich überhaupt auf diesem Gebiete erlauben durfte und was nicht. —

Hinsichtlich jener in der Harmonie unausgeführt gebliebenen Stellen ist nur zu bemerken, daß sie sowohl in den Chören als auch in den Arien von mir sorgfältig im Tonsatze für die Orchesterinstrumente ausgearbeitet wurden. Wo es anging, benutzte ich dazu das von Mozart angewandte Tonmaterial, um auf diese Weise einen möglichst einheitlichen Verlauf zu sichern. — Den neu hinzutretenden Satz markiert die vorliegende Ausgabe durch das Zeichen (F.), den Mozart's durch das Zeichen (M.) und den des Originals durch das Zeichen (H.); wo endlich meine Ausführung in den von Mozart benutzten Instrumenten sich fortsetzt, steht das Zeichen (M. F.).

Ferner wurde dem Vokalsatze dieser Ausgabe neben der deutschen Übersetzung noch der englische Text untergelegt. Wo beide Sprachen in der Silbenzahl voneinander abweichen, gelten die kleinen Noten den englischen Worten, die großen den deutschen; übrigens bin ich nach Kräften bemüht gewesen, hierin eine einheitliche Form herzustellen, besonders so charakteristischen Zügen gegenüber wie: „flohn wir zerstreut" in dem Chore „Der Herde gleich". Hin und wieder hat mir dabei die Übersetzung des Messias von Herder gute Dienste geleistet. Daß der Text der Mozart'schen Partitur Händel's Akzente

häufig unberücksichtigt läßt, ist eine Tatsache, der Abhilfe geschafft werden mußte, wenn das Original in möglichster Reinheit und vollwirkend dastehen soll. Überall ließ sich Gleichmäßigkeit in der Deklamation für beide Sprachen leider nicht erzielen.

Die zwei in Mozart's Partitur fehlenden Nummern, also der Chor „Lobsingt dem ewgen Sohn" und die Baßarie „Du führest in die Höh" sind von mir an der rechten Stelle eingefügt worden. —

Es erübrigt noch, wegen einiger Punkte, die vielleicht Anlaß zu Mißverständnissen bieten könnten, Auskunft zu geben.

In den Chören „Er wird sie reinigen", „Denn es ist uns ein Kind geboren" und „Sein Joch ist sanft" folgte ich den Einrichtungen der Mozart'schen Partitur und ließ Solostimmen mit dem vollen Chore abwechseln. Bekanntlich liegen diesen Nummern drei der italienischen Kammerduette zugrunde: sie tragen daher an vielen Stellen Spuren des Sologesangs auch in der neuen Form an sich. Doch möge es dem Ermessen des Dirigenten anheimgestellt bleiben, wie er sich in den vorliegenden Fällen verhalten will.

Die Begleitung der Sekko-Rezitative des Messias richtete ich für das Streichquartett ein. Gestatten jedoch die räumlichen Verhältnisse die Aufstellung eines Flügels, so ist derselbe als Begleitungsmaterial vorzuziehen und zwar nach meiner Ansicht ohne Hinzutritt der Kontrabasse.*) Die Übertragung der Harmonie auf den Flügel läßt sich leicht bewerkstelligen.

Für den ersten Teil der Baßarie „Sie schallt, die Posaun'" gab ich der abgekürzten Form in Mozart's Partitur den Vorzug, denn das Original dehnt sich mit dem von Händel vorgeschriebenen Da Capo über 369 Takte aus, — eine Länge, die schon aus praktischen Gründen zu beanstanden sein dürfte. Den tiefsinnigen Mittelsatz derselben — er fehlt in der oben genannten Ausgabe — bringe ich dagegen unverkürzt. — Außerdem wurde noch die seltsame, schwerlich auf Mozart

*) Auch ohne Hinzutritt der Violoncells. Siehe die Weisung R. Franz's in der Partitur der Matthäuspassion. Oben S. 36 u. 37.

zurückzuführende Vortragsbezeichnung dieser Arie: „Pomposo ma non troppo“ beseitigt und dafür die des Originals „Pomposo ma non Allegro“ wieder hergestellt.

Am Schluß der Sopran-Arie „Erwach' zu Liedern der Wonne“ legte ich eine Kadenz ein, die aus dem Figurenwerk der Kantilene gezogen wurde; wer mit ihr nicht einverstanden ist, mag sie ruhig weglassen.

Die von mir ausgesetzte Orgelstimme begleitet die Chöre nicht durchgehend, sondern tritt nur als Verstärkungsmittel bei den entscheidenden Stellen ein. Wünscht man eine ausgedehntere Beteiligung der Orgel, so kann deren Tonsatz unschwer den Singstimmen der Chöre des Originals entnommen werden.

Endlich bemerke ich noch, daß mir als Material für die kritischen Untersuchungen folgende Partituren vorlagen: 1. die erwähnte, bei Breitkopf und Härtel erschienene, 2. die von Peters publizierte, 3. die Ausgabe der Handel-Society in London und 4. das Fac-simile of the autograph score of Messiah by Handel.

Vollkommen bewußt bin ich mir des Wagnisses, auf Grund der Mozart'schen Partitur eine neue Ausgabe des Messias zu veröffentlichen, weil die Menschen ein Werk, das ihnen so tief ins Herz gewachsen ist wie jenes, nicht leicht wieder aufgeben werden. Da jedoch meine Ausgabe Händel's Oratorium in allen Teilen für Aufführungen fertig stellt, dabei den künstlerischen Ausdruck Mozart's hoch in Ehren hält und ihr Streben zumeist darauf richtet, bedenkliche Zusätze fremder Hand aus dem Wege zu räumen, so gebe ich mich der Hoffnung hin, daß man in nicht allzu ferner Zeit von ihr in weiteren Kreisen Gebrauch machen wird: ein Wunsch, den mir außerdem die schuldige Rücksicht auf die bedeutenden Opfer der Verlagshandlung nahe genug legt.

Halle, im Mai 1884.

Robert Franz.

XVI.

Vorbemerkung

zu „Wer weiß, wie nahe mir mein Ende“ Kantate von Johann Sebastian Bach

mit ausgeführtem Akkompagnement

herausgegeben von **R. F.** Partitur.*)

Zur Verstärkung der Choralmelodien schreibt Bach's Partitur in Nr. 1 und Nr. 6 der vorliegenden Kantate „Corno col Soprano“ vor. Da die Tonhöhe beider Melodien von den jetzt gebräuchlichen Hörnern zum Teil nur mit großer Anstrengung, zum Teil gar nicht erreicht werden kann, so führte ich statt des Hornes eine Trompete ein, wobei selbstverständlich eine weiche Behandlung dieses Instrumentes vorausgesetzt wird.

Hinsichtlich der Alt-Arie (Nr. 3) untersuchte Dr. Erich Prieger in Berlin auf meine Bitte das Autograph der Partitur und teilte mir folgendes mit: „Unmittelbar nach dem Tenor-Rezitative — ‚macht alles gut‘ — steht die Notiz: ‚Aria à Hautb. da Caccia e Cembalo obligato‘. Nun folgt ein Entwurf zu der Es-dur-Arie und zwar für vier obligate Stimmen. Die oberste ist offenbar für die Oboe da caccia; bei der dritten (im Baßschlüssel) steht ‚Violono‘; die beiden anderen Systeme sind durch { verbunden. Nach dem ‚Violono‘ zu urteilen, muß die nächst höhere Stimme eine Violine gewesen sein, die unteren Systeme blieben also für das Cembalo. Diesen flüchtigen Entwurf hat Bach durchstrichen und nun auf der anderen Seite die Arie geschrieben, wie sie gedruckt ist.“

*) Verlag von F. E. C. Leuckart in Leipzig.

Aus der Form des Entwurfs geht nach meinem Dafürhalten hervor, daß Bach die Arie ursprünglich mit Streichinstrumenten und Cembalo begleiten wollte, wodurch dann die von mir zur Ausfüllung gewählten zwei Violinen gerechtfertigt sein dürften. Auch wird es nach obigen Angaben kein Verbrechen sein, wenn bei etwa fehlender Orgel der Flügel als ihr Stellvertreter fungiert, da ja Bach selbst gegen die Benutzung des Cembalo in einer seiner Kirchenkompositionen, obigen Mitteilungen zufolge, nichts einzuwenden gehabt hat.

Die Takte 23 und 66 der Alt-Arie enthalten zwischen der Kantilene und der Orgel Quintenparallelen, die ich durch eine Abänderung der Orgelstimme zu beseitigen suchte.

In Ermangelung des englischen Hornes empfiehlt sich eine Klarinette in B. Für diesen Fall wurde eine gedruckte Stimme derselben dem übrigen Materiale beigelegt.

In Nr. 6 endlich entschied ich mich, entgegen der Ausgabe der Bach-Gesellschaft, Takt 6 für „es“ im Sopran, weil dieser Ton der milden Stimmung des Chorals besser wie „e“ zu entsprechen scheint und „es“ außerdem mit der autographen Partitur Bach's übereinstimmt.

Halle, im Juni 1886.

Robert Franz.

Inhaltsverzeichnis.

Lippert & Co. (G. Pätz'sche Buchdr.), Naumburg a. S.

Notenbeilagen.

I. Joh. Seb. Bach. Arie für Baß „Quia fecit mihi magna“ aus dem Magnificat in D dur.

II. Joh. Seb. Bach. Arie für Tenor „Der Glaube ist das Pfand der Liebe“ aus der Kirchenkantate „Wer da glaubet und getauft wird“.

III. Georg Friedrich Händel. Siciliana für Tenor oder Sopran „Laß mich wandern“ aus L'Allegro, il Pensieroso ed il Moderato.

Jede Nummer unter *A* genau nach der Originalpartitur, unter *B* nach der Partitur von Robert Franz. — Beigefügt ist zur Bequemlichkeit des Lesers bei *B* der von Robert Franz bearbeitete selbständige Klavierauszug.

I. Joh. Seb. Bach. Arie für Baß aus dem Magnificat in D dur.

A. nach der Originalpartitur. Ausgabe der Bach-Gesellschaft
XI. Jahrgang 1. Lieferung Seite 36.

Basso.

Organo e Continuo.

Solo.

Qui-a fe-cit mi-hi magna,

qui-a fe-cit mi-hi magna, qui po- - - - -

- -tens, qui potens

est;

qui-a fe - cit mi - hi

ma - - - - - - - - - - - - - -gna, qui po - - - - - tens

est, et sanctum no- men e - jus, et san - - - -

- - - ctum nomen, et sanctum nomen e - jus, san - -

- ctum nomen e - jus, sanctum no - -men e-jus, et

san - - - - ctum no - men e - - - jus,

qui - a fe - cit mi - hi ma - - - gna, qui po - - tens

est, et san - - - - - - - - - - - ctum no - men,

san - - ctum no - men e - - - jus.

B. mit ausgeführtem Accompagnement nach der Partitur von Robert Franz, - Seite 32 ff

Andante con moto.

Clarinette I in A. [F]
Clarinette II in A. [F]
Fagotto I. [F]
Fagotto II. [F]
Violino I. [F]
Violino II. [F]
Viola. [F]
Basso.
Violoncello.
Basso.
Organo. (siehe Vorbemerkung zum Magnificat oben Seite 29. [F]

dol. mf

Mit sanften Stimmen.

Klavierauszug.

mf

il basso marcato

dol.

dol.

dol.

dol.

tr

tr

tr

Qui-a fe-cit mi-hi magna

qui-a fe-cit mi-hi ma-gna, qui po - - - - -

tens, qui potens

cresc.

est: qui-a fe-cit mi-hi

cresc.

cresc.

cresc.

ma - - - - - - - - - - gna, qui po - - - - tens

cresc.

p p p p espress. espress. espress.

cresc.

est, et sanctam no-men e-jus, et san - - - - -

espress. espress.

- - - - ctum nomen, et sanctum nomen e-jus, san - - -

cresc. cresc. cresc. cresc. cresc. cresc. cresc. dol. cresc.

ctum nomen e jus, sanctum no - - men — e - jus, et

cresc. cresc. cresc.

espress.

cresc.

san - - - - -ctum no-men e - - -jus;

mf

mf

cresc.

mf

mf

mf

cresc.

qui-a fe-cit mi-hi ma - - - gna, qui po - - - tens

p

p

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

est, et san - - - - - - - - - - - - - - - ctum no - - men,

cresc.

cresc.

san- -ctum no-men e- - jus.

mf
mf
mf
mf

tr tr tr tr

II. Joh. Seb. Bach. Arie für Tenor aus der Kirchenkantate „Wer da glaubet und getauft wird.“

A. nach der Originalpartitur. Ausgabe der Bach-Gesellschaft. VII. Jahrgang Seite 270 f.

Tenore.

Continuo.

Der

piano

Glau - be ist das Pfand der Lie - be, die Je - - sus — für die Sei nen hegt,

forte

Der Glau-be ist das Pfand der Lie-be, die Je - sus_
(piano)

für die Sei-nen hegt, ———

——— der Glau - - - be ist das Pfand der Lie - - be, die

Je - - sus, die Je - - - - sus für die Sei-nen hegt, der

Glau - be ist das Pfand der Lie - - be, die Je - - - sus

für die Sei nen hegt.

forte

piano

D'rum hat_ er blos aus Lie-bes-trie - - be, da er in's Le-bens-buch_ mich schrie - be, mir die - - - ses Klei - - - -

- - nod bei-ge-legt,

d'rum hat_ er blos aus Liebes-trie - be, da er_ in's_

Le - bens-buch mich schrie - be, mir die - - -ses Klei - - - -

- - nod bei - ge - legt, dies Klei - - nod, dies Klei - nod, mir

die - - -ses Klei - - - - - - nod bei - ge - legt.

Dal Segno.

B. mit ausgeführtem Accompagnement nach der Partitur von Robert Franz, Seite 17 ff.

Andante.

Clarinette I in A. [F]
Clarinette II in A. [F]
Fagott I. [F]
Fagott II. [F]
Horn I u. II in A. [F]
Violine I. [F]
Violine II. [F]
Viola. [F]
Tenor.
Violoncell u. Bass.

p dol. mf cresc.

Klavierauszug.

mf dol. poco cresc.

dol.

mf

dol.

mf

dol.

mf

mf

p

cresc.

Cer

Glau - be ist das Pfand der Lie - - be, die Je - - sus

cresc.

für die Seinen hegt,

Der

Glau- -be ist das Pfand der Lie - be, die Je- - sus

p

cresc.

zu den Sei-nen hegt,

der Glau - - - be ist das Pfand der Lie - be, die

Je - - sus, die Je - - - sus für die Sei-nen hegt, der

p *mf*

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

Glau - be ist das Pfand der Lie - be, die Je - - - sus

cresc.

cresc.

mf

mf

mf

mf

für die Seinen hegt.

C. B.

Vcll.

mf

mf

mf mf mf mf

cresc.

cresc.

p
mf
p
p
mf
p
mf
p
mf

D'rum hat — er blos aus Liebes-

(Fine.)

p *p* *p* *p*

Trie - be, da er in's Le-bens- buch___ mich schrie - be, mir

cresc.

die - - ses Klei - - - - - - - - -nod bei-ge-legt.

mf

d'rum hat___ er blos aus Liebes-

Frie - be, da er ins Le-bensbuch mich schrie-be, mir

die - - ses Klei - - - - - nod bei - ge-legt, dies Klei - -

dol.

nod, dies Klei - nod, mir die - - - ses Klei - - -

cresc.

- - nod bei-ge-legt.

(D.C. D.S.)

mf mf mf mf

cresc.

p *mf*

p p p mf p mf

Der Glau- -be ist das Pfand der

p p p p

Lie - be, die Je - - sus — zu den Seinen hegt, — —

cresc.

der Glau - be

cresc.
ist das Pfand der Lie - be, die Je - - sus, die Je - - - sus
p
mf

für die Sei-nen hegt, der Glau - be ist das Pfand der

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

Lie - - be, die Je - - - - sus für die Seinen hegt.

C.B.

Vcll.

cresc.

III. Georg Friedrich Händel. Siciliana für Tenor oder Sopran aus L'Allegro, il Pensieroso ed il Moderato.

A. nach der Originalpartitur. Ausgabe der Deutschen Händelgesellschaft VI. Lieferung, Seite 58 f.

Violino I.

Violino II.

Viola.

Tenore o Soprano.

Bassi.

Lass mich wan-dernd durch das Grün beim Ul-men-hag am Hü - gel

ziehn;

wo der Pflüger nah' zur Hand flö-tet ü-ber das Ak-ker-

land, wo der Pflü-ger nah' zur Hand flötet ü-ber das Acker-

land, wo die Dir-ne fröh-lich

singt, und der Schnitter die Si-chel schwingt, und je-der Hirt zur A-bend-

stund' tril-lert sein Lied im Thales-grund,

und je - der Hirt zur - A-bend stund' trillert sein Lied im Tha-les-

grund.

B. mit ausgeführtem Accompagnement nach der Partitur von Robert Franz, Seite 78 ff.

Andantino con moto.

Horn I u. II in F.
F

Clarinette I u. II in B.
F

Fagott I u. II.
F

Violine I.

Violine II.

Viola.

Tenor oder Sopran.

Violoncell und Bass.

p

p

p dolce

p

p

p

Klavierauszug.

p dolce

p

p dolce

p

mf

Lass mich wan-dern, lass mich zieh'n durch Wein-ge-länd' und Saa-ten-

grün,

wo des Landmanns Emsig-

keit Saatkorn goldig in Furchen streut, wo des Landmanns Emsig-

keit Saat-korn gol-dig in Furchen streut;

wo der Schnitter fröhlich pfeift, hämmernd seine Sen - se

schleift, wo traulich im Kreis der Hirten Sang freudig ertönt Schalmeien-

klang, wo traulich im Kreis der Hir-ten

Sang freudig ertönt Schalmeien- klang.